

Elisa Garrido Moreno

**Arte y ciencia en la pintura de paisaje
Alexander von Humboldt**



Tesis Doctoral dirigida por
Miguel Ángel Puig-Samper Mulero
Tutora: Jesusa Vega González

**Departamento de Historia y Teoría del Arte
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Autónoma de Madrid
2015**

A Wido.

Odio los viajes y los exploradores.
Y he aquí que me dispongo a relatar mis expediciones.

C. Lévi Strauss en *Tristes Tropiques*.

AGRADECIMIENTOS

Poco tiempo después de comenzar esta tesis me ocurrió lo siguiente: estaba empezando mi investigación, buscando hacerme con toda la información posible. Se me ocurrió escribir, espontáneamente, a un académico británico –pensando, también, en una futura estancia de doctorado–. Tras un primer contacto donde le relataba mi tema investigación, él contestó a mi mensaje preguntándome si conocía el famoso libro de Bárbara María Stafford: *Voyage into substance...* Qué desgracia la mía, que todavía no lo conocía, así que contesté que no, con sinceridad. A partir de ese momento, nunca más volvió a contestar a mis correos.

Tras la frustración inicial, el siguiente paso fue adquirir el famoso libro. Me decidí por comprarlo de segunda mano; esta magna obra, en gran formato, además de ser cara está descatalogada. Cuando recibí el susodicho libro, dispuesta a convertirme en una investigadora decente, digna de recibir respuesta, me encontré con una sorpresa. En la primera página del libro aparecía una nota manuscrita: “To mum and dad, Babs”.

Sorprendida por la cuestión, pensé que, si realmente era un libro dedicado por la propia autora a sus padres, quizás ella quisiera recuperarlo. Así que me decidí a probar suerte, de nuevo, con los correos electrónicos y escribí a Barbara María Stafford comentándole el asunto. Sorprendentemente, ella contestó a mi mensaje al instante y con mucha amabilidad, lo que me permito, con su permiso, transcribir aquí:

Dear Garrido Moreno,

Thank you for tell me of this. When my mother died we dispersed her estate--including her books. This must have slipped by.

But If you do not mind the dedicatory, then I do not mind your having it. There are very few copies extant, alas, of voyage. So am happy if it has another life!
I will be happy if you find it useful for your own research!

All good wishes and thanks,
Barbara Stafford

Aquello supuso una inyección de energía para este trabajo y me demostró dos cosas: una, la importancia de la bibliografía; y la otra, que uno se encuentra, en el transcurso de su investigación, con gente de todo tipo. Ambas acciones, una de indiferencia y otra de gran consideración, me habían hecho avanzar y aprender. Con intención o sin ella, siempre hay gente que influye en el desarrollo de tu trabajo de manera determinante. A todos cuantos se han cruzado conmigo en este camino les doy las gracias.

En particular, mi mayor agradecimiento es para mi director de tesis, Miguel Ángel Puig-Samper Mulero, que me ha regalado su tiempo sin reservas, durante todo el proceso. Al finalizar un trabajo tan arduo como es una tesis doctoral, una se da cuenta de lo importante que es tener un buen guía, que sepa orientar tus ideas sin condicionarlas para extraer lo mejor de ellas. En ese sentido, creo que su dirección ha sido de un valor

incalculable, gracias a un trabajo conjunto en el que siempre he encontrado facilidades y una paciente disposición. Sería imposible concebir este trabajo sin su siempre oportuna participación.

A mi tutora, Jesusa Vega, le agradezco el rigor con el que leyó mi texto y su amabilidad, al dedicar parte de su tiempo a revisar y enriquecer mi trabajo. Gracias a ella mejoró notablemente el aparato crítico de esta tesis y la presentación de sus resultados.

Esta tesis se ha desarrollado en el Instituto de Historia del CSIC, a cuya directora, Chelo Naranjo, le agradezco los medios y facilidades de los que siempre he disfrutado. En el Instituto de Historia, he tenido la suerte de conocer dos generaciones de doctorandos que me han hecho la experiencia mucho más llevadera y de los que, además, he aprendido mucho. Entre los más especiales están Mario Sánchez, Antonio Pinto, Carmen Gaitán, Lidia Mateo, Manuel Ramírez y Silvia Levy.

Mi formación como investigadora se debe, además, a un trabajo conjunto de todos los integrantes del Departamento de Historia de la Ciencia. Particularmente, a Francisco Pelayo le agradezco su amistad y las largas charlas que hemos mantenido, ofreciéndome siempre su ayuda de forma incondicional. A Juan Pimentel y Sandra Sáenz-López les agradezco que me dieran su apoyo desde mi llegada al departamento. Además de su apoyo y sus sabios consejos, les agradezco que confiaran en mí para en diversas actividades académicas en las que aprendí muchísimo. También debo un agradecimiento especial a José Luis Peset, Rafael Huertas, Ricardo Campos, Antonio Lafuente, Leoncio López-Ocón y Carmen Ortíz.

Durante esta etapa realicé estancias en el extranjero que no hubieran sido posibles sin la disponibilidad de mis tutores Ottmar Ette, Felix Driver y Rafael Sagredo. También les agradezco a Francisco Orrego y José Buscaglia la paciente lectura de mi trabajo.

Durante tres años tuve la oportunidad de residir y desarrollar mi trabajo en la Residencia de Estudiantes de Madrid, donde disfruté de una beca de investigación en ciencias sociales y humanidades, que me dio unas condiciones inmejorables para investigar. A todo el personal de esa institución le agradezco que me hayan permitido vivir esta experiencia.

Por último, gracias a mi familia y a mis amigas/os por quererme, a pesar de Humboldt.

ÍNDICE

ÍNDICE DE FIGURAS.....	5
ABSTRACT.....	9
RESUMEN.....	11
INTRODUCCIÓN.....	13
1. Metodología y estado de la cuestión.....	21
1.1. Arte, ciencia y cultura visual en la carrera por el progreso.....	22
1.2. De científico universal a sujeto postcolonial.....	36
1.3. Entre el ojo y el territorio.....	48

PRIMERA PARTE: ARTE Y CIENCIA EN LA OBRA HUMBOLDTIANA

2. El paisaje itinerante: arte, ciencia y viaje.....	59
2.1. Sobre cómo el paisaje empezó a viajar.....	59
2.2. El paisaje fragmentado: clasificación y catalogación.....	68
2.3. Experimentación, sentimiento y aire libre.....	76
3. Alexander von Humboldt: un científico romántico.....	83
3.1. Los viajes.....	84
3.2. Lo que sólo el arte del pintor puede representar.....	95
3.3. El paisaje como integrador: <i>Ansichten</i> o la impresión total.....	100
4. El viaje filosófico y pintoresco por Europa.....	106
4.1. <i>Ansichten vom Niederrhein</i> : antecedentes para el <i>cuadro</i> de la naturaleza.....	108
4.2. El viaje iniciático junto a Georg Forster.....	120
4.3. Los primeros contactos con la pintura inglesa.....	131
5. Humboldt y las artes: influencia, mecenazgo y sensibilidad artística.....	134
5.1. Los primeros paisajes americanos.....	134
5.2. Pintores al servicio de la ciencia: artistas y artesanos.....	139
5.3. Arte precolombino y gusto artístico.....	153

SEGUNDA PARTE: ATLAS PINTORESCO, EL LEGADO ARTÍSTICO EUROPEO EN EL PAISAJE AMERICANO

6. El paisaje catalogado. Imágenes, orden y movimiento.....	160
6.1. Un museo portátil: Atlas Pintoresco.....	161
6.2. Ediciones y reestructuraciones.....	168
6.3. El coleccionista de paisajes.....	179

7. Ver, reproducir y poseer	186
7.1. Entre el atlas y la <i>veduta</i>	188
7.2. Poseer el mundo a través de lo pintoresco.....	201
7.3. El legado clásico en las vistas americanas.....	212
7.4. Nuevos mundos, viejos ojos.....	235

TERCERA PARTE: DE LA INDIA A LAS INDIAS. MEMORIAS DE ORIENTE EN LAS VISTAS DE LAS CORDILLERAS Y LOS PUEBLOS INDÍGENAS DE AMÉRICA

8. Vistas de lo exótico: dos referencias artísticas	242
8.1. William Hodges y Thomas Daniell.....	246
8.2. Al natural: arte, ciencia y objetividad.....	259
9. De la India a las Indias	271
9.1. Las escenas orientales.....	272
9.2. Memorias de Oriente: entre el Himalaya y el Chimborazo.....	279
9.3. Oriente en los Trópicos.....	290
10. Tropicalia imaginada	297
10.1. Más allá del cuadro: belleza visible, ciencia invisible.....	303
10.2. <i>River Hudson School</i> , paisajes entre la realidad y el mito.....	319
10.3. <i>Tropicalizar</i> los Trópicos. La otra naturaleza.....	328

CONCLUSIONS.....	350
CONCLUSIONES.....	357
FUENTES IMPRESAS.....	365
FUENTES MANUSCRITAS	370
MATERIAL AUDIOVISUAL.....	372
BIBLIOGRAFÍA.....	373

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Jan Mostaert. <i>Landscape with an Episode from the Conquest of America</i> . 1535. Rijksmuseum, Amsterdam	64
Figura 2. Theodor de Bry. <i>La danza del Demonio</i> . 1655. Wellcome Library, Londres.....	67
Figura 3. Maria Sibylla Merian. Ilustración. 1726. Wellcome Library, Londres.....	70
Figura 4. <i>Quadro de la Historia natural Civil y Geográfico del Reyno del Perú</i> . 1799. MNCN, Madrid	72
Figura 5. Mapa del viaje americano. 1799-1804.....	91
Figura 6. Mapa de la Expedición a Asia Central. 1829.....	93
Figura 7. Bruhns. Retrato del joven Alexander von Humboldt. 1796.....	107
Figura 8. William Hodges. <i>Resolution and Adventure in Matavai Bay</i> . 1776. National Maritime Museum, Londres.....	110
Figura 9. Georg Forster, <i>Devil fish</i> . 1772-75. Natural History Museum, Londres.....	111
Figura 10. Mapa del viaje por el Rin inferior. 1790.....	115
Figura 11. Tabla de localizaciones del viaje realizado con Forster.....	121
Figura 12. Ruta del Viaje por Inglaterra hasta el Paso de Calais y Paris. 1790.	123
Figura 13. <i>View of Dr Herschel's forty feet telescope</i> .S.XVIII. Wellcome Library, Londres.....	125
Figura 14. William Gilpin. Acuarela de <i>Observations on the River Wye</i> . 1782. British Library, Londres.....	127
Figura 15. Imágenes de Roanoke Island de Jonh White y los asentamientos en Florida de Jacques le Moyne. Publicados por De Bry. S.XVII.	137
Figura 16. Sessé y Mociño. Imágenes Numeradas 207 (izq.) y 336 (dcha.). Colección Torner, Instituto Hunt, Pittsburg.	143
Figura 17. Sessé y Mociño. Imágen numerada 1647. Colección Torner, Instituto Hunt, Pittsburg.	144
Figura 18. Atanasio Echevarría. <i>Volcán de Tutxla</i> . Archivo General de la Nación, México....	145
Figura 19. Atanasio Echeverría. <i>Estudios ornitológicos</i> . Kunsthalle, Hamburgo.....	148
Figura 20. Vista de detalles de algunas de las Ilustraciones de <i>Vues des Cordillères</i> , 1810.....	171

Figura 21. Esbozo de Humboldt y grabado por Bouquet en París, Ilustr. IV, Pont naturel d'Icononzo, de <i>Vues des Cordillères</i> .1810	176
Figura 22. Paisaje de <i>Quadro de la Historia natural Civil y Geográfico del Reyno del Perú</i> . 1799. MNCN, Madrid.....	183
Figura 23. Figura escultórica de Atlas; Imagen del agua atl- en Magliabecchi Codex, fol. 7v.; Vértebra atlas.	189
Figura 24. Gerardus Mercator y Jodocus Hondius midiendo el mundo. Princeton University Library.....	190
Figura 25. Vista de Santander en el <i>Civitates Orbis Terrarum</i> . S. XVI. Archivo del Instituto Geográfico Nacional, Madrid.....	191
Figura 26. Joan Blaeu. <i>Praefecturae Paranambucae Pars Borealis una cum Praefectura de Itamaraca</i> . 1662. John Carter Brown Library.....	193
Figura 27. Jacopo de Barbari. <i>Vista de Venecia</i> . 1500. Museo Correr, Venecia	198
Figura 28. Luca Carlevaris. <i>Palazzo Vendramino alla Giudecca</i> . 1703. Bibliothèque Nationale de France	199
Figura 29. Gaspar van Wittel. <i>La Dársena, Napóles</i> . 1700-1718. Colección Carmen Thyssen-Bornemisza-Museo Thyssen, Madrid.	200
Figura 30. Humphry Repton. <i>Before and after sketches</i> . S. XVIII. The Morgan Library, Nueva York.....	207
Figura 31. “ Tombeaux près de Mylasa ” de <i>Voyage Pittoresque de la Grèce</i> .1782.	210
Figura 32. William Hodges. <i>Monuments in Easter Island</i> . S.XVIII. Auckland Art Gallery, New Zealand.....	211
Figura 33. Bocetos de Humboldt (izq.) y las obras finales hechas por artistas en Europa (dcha.)	217
Figura 34. Dibujo a partir de un esbozo de Humboldt por Gmelin en Roma, grabado por Wachsmann y Arnold en Berlín. <i>Pyramide de Cholula</i> . 1810.	219
Figura 35. Detalle de <i>Pyramide de Cholula</i> y detalle de escultura clásica del Partenón	220
Figura 36. <i>View of Ancient Babylon showing the Hanging Gardens and the Temple of Jupiter Belus</i> . S. XVII. The Stapleton Collection, London.	221
Figura 37. Thomas Daniell. <i>The Great Pagoda</i> . Oriental Scenery. 1797.	222

Figura 38. <i>Vue de la Grande Place de Mexico</i> , dessiné par Raphael Ximeno, à Mexico, y gravé par Bouquet à Paris. 1810.	224
Figura 39. Rafael Ximeno y Joaquín Fabregat, Vista de la Plaza de México, 1797 BNE, Madrid.....	224
Figura 40. Figura realizada para el grabado de Humboldt (izq.), Figura del Caballo hecha por Ximeno (centro) y fotografía actual del caballo (dcha.)	226
Figura 41. Representación del grupo en la imagen de Humboldt (izq.) y en la de Ximeno y Fabregat (dcha.).....	228
Figura 42. Costumes des Indiens de Mechoacan. <i>Vues des Cordillères</i> . 1810.	231
Figura 43. Vistas y Chute du Tequendama, <i>Vues des Cordillères</i> . 1810.	232
Figura 44. Detalle imágenes de indígenas en <i>Vues des Cordillères</i> . 1810.....	233
Figura 45. Frontispicio <i>Atlas géographique et physique du Nouveau Continent</i> .1814.....	237
Figura 46. William Hodges. <i>A Cascade in the Tuauru Valley</i> , Tahit. 1773.....	247
Figura 47. A General Chart Exhibiting the Discoveries of Captn.James Cook. Lieutenant Henry Roberts. 1784. National Maritime Museum, London.	248
Figura 48. William Hodges. <i>View of the Islands of Otaha and Bola Bola with Part of the Island of Ulietea</i> . 1773.....	250
Figura 49. Cyanómetro de Saussure conservado en Bibliothèque de Genève, Suiza. (izq.). Detalle del volcán Chimborazo. 1805. (dcha.)	252
Figura 50. William Hodges. <i>A View taken in the bay of Oaite Peha</i> . 1776. National Maritime Museum, Londres.....	253
Figura 51. Thomas Daniell. <i>Banyan tree with Hindu temples</i> . Oriental Scenry. 1796.	256
Figura 52. William Hodges. <i>Banyan tree</i> . Travels in India. 1783.....	257
Figura 53. Odómetro diseñado por Leonardo da Vinci, publicado en el <i>Codex Atlanticus</i> . S.XVI.	262
Figura 54. Thomas Daniell, <i>The waterfall at Puppanassum in the Tinnevely district</i> . Oriental Scenery, S.XVIII.	266
Figura 55. Aguatinta de Thomas Daniell (izq.) y fotografía de Matinelli (dcha.) de las cataratas de Papanasam, Tirunelveli.	267
Figura 56. Thomas Daniell. <i>Cape Comorin from Kalakkad</i> (Dibujo a lápiz) y <i>Cape Comorin Taken Near Calcad</i> (aguatinta). S. XVIII. British Library, Londres.	275

Figura 57. Thomas Daniell. Dibujos a lápiz de la colección <i>Set of 16 architectural details in N. India made between 1786 and 1792</i> . British Library, Londres	276
Figura 58. Imágenes pintorescas de América en Vues (izq.) e imágenes de Asia hechas por Daniell (dcha.).....	278
Figura 59. Alexander von Humboldt. <i>Points culminants et hauteurs moyennes des chaînes de montagnes de l'Europe, de l'Amérique et de l'Asie</i> . De Volcans et Cordillères de Quito et Mexique. 1854.....	282
Figura 60. Dibujo de Tibaut según un esbozo de Humboldt y grabado por Bouquet en París. <i>Vista del Chimborazo</i> . 1810.....	283
Figura 61. Frederic Edwin Church. <i>Rainy Season in the Tropics</i> . 1866. Fine Arts Museum, San Francisco	320
Figura 62. Martin Johnson Heade. <i>Orchid and Hummingbird near a Mountain Waterfall</i> . 1871. Museo Thyssen, Madrid.....	322
Figura 63. Frederic Edwin Church. <i>Aurora Borealis</i> . 1865. Smithsonian American Art Museum, Washington, D.C.....	325
Figura 64. Alexander von Humboldt. <i>Cotopaxi</i> en Atlas Pittoresque. 1810.....	329
Figura 65. Frederic Edwin Church. <i>Cotopaxi</i> . 1855.	331
Figura 66. Frederic Edwin Church. <i>Cotopaxi</i> . 1857.	333
Figura 67. Frederic Edwin Church. <i>Cotopaxi</i> . 1862.	334
Figura 68. Alexander von Humboldt. Boceto <i>Chimborazo</i> . Museo Nacional de Colombia.....	340
Figura 69. Alexander von Humboldt. <i>Tableau physique des Régions équinoxiales</i> . 1805.....	340
Figura 70. Frederic Edwin Church, <i>Chimborazo</i> . 1864.	341
Figura 71. Mapa de la zona tropical	344

ABSTRACT

During the Enlightenment, new discoveries created a new way of looking at Nature. The modern conception of the world had replaced the vision of a harmonious cosmos with a new sense of order based on the scientific method. Some of the most important scientific travels, like those of Cook in the Pacific, were carried out at this time. On the one hand, naturalist iconography reached a level of detail never seen before, being expressed in botanical and zoological drawings; on the other, it was a significant moment for the History of Art, when aesthetic categories like the picturesque and the sublime were being discussed. The interest in landscape was increasing and some artists had started to travel to depict exotic lands overseas, some publications on oriental travels, like the scenery depicted by painters William Hodges and Thomas Daniell, became especially famous. Meanwhile, scientific expeditions associated with the Spanish Enlightenment sought the rational use and exploitation of the Empire. For this reason, it was essential to have a perfect knowledge of the territory and its colonial possessions. While explorers in Spanish America worked with artists, they were mainly motivated by colonial interests in spice trading and in the exploitation of land.

Alexander von Humboldt was one of the first foreigners to visit the Spanish colonies, with the French botanist Aimé Bonpland. They sailed from the port of la Coruña (Spain) to the Canary Islands and arrived at the city of Cumaná (Venezuela) travelling through the viceroyalties in Colombia, Ecuador, Peru, Mexico, and Cuba. After the voyage, Humboldt published a work entitled *Voyage aux Regions Équinoxiales du Nouveau Continent*, written in French between 1807 and 1834, and also hundreds of studies in geography, botany, physics, history and culture. This study is focused on his most illustrated work: *Atlas Pittoresque, Vues des Cordillères et monuments des peuples indigènes de l'Amérique* (1810). This publication, containing sixty-nine plates of *vistas*, changed the way of seeing the Americas, going beyond botanical research to consider Nature, history and American culture. Humboldt was the first to publish a picturesque atlas of America and presented an image which had been never seen before, shaping the landscape of the New Continent to be presented to Europe. This thesis analyses this publication as a vehicle for the interpretation of the American landscape, exploring the role of arts and visual culture in Humboldt's vision of America.

The dissertation begins with a theoretical and methodological section. Thereafter the argument is developed in three parts: the first is dedicated to the links between art and science in Humboldt's view of Nature, the second explores the images of the *Atlas Pittoresque* as a practice of visual collecting, and the last explores Humboldt's vision of the Orient and its projection onto the American tropics.

RESUMEN

Durante la Ilustración, los nuevos descubrimientos geográficos y el avance de la ciencia, crearon una nueva forma de *ver* la naturaleza. La concepción moderna del mundo había reemplazado a la visión de un cosmos armonioso por un nuevo sentido de orden, basado en el método científico. Algunos de los viajes científicos más importantes, como los de Cook en el Pacífico, se llevaron a cabo en esa época. Por un lado, la iconografía naturalista había llegado a un nivel de detalle antes nunca visto, expresado en la circulación de dibujos botánicos y zoológicos; por otro, era un momento importante para la historia del arte, por la discusión que generaban algunas categorías estéticas como lo pintoresco y lo sublime. El interés por el paisaje iba en aumento y algunos artistas comenzaron a viajar a representar a tierras exóticas en el extranjero, algunas publicaciones sobre viajes orientales, como los imaginarios representados por los pintores William Hodges y Thomas Daniell, se hicieron especialmente famosos. Mientras tanto, las expediciones científicas asociadas a la Ilustración española buscaron el uso racional y la explotación del Imperio. Por esta razón, es esencial tener un perfecto conocimiento del territorio y de sus posesiones coloniales. Mientras que los exploradores españoles en América trabajaron con artistas, sin duda estaban principalmente por los intereses coloniales en el comercio de especias y en la explotación de la tierra.

Alexander von Humboldt fue uno de los primeros extranjeros en visitar las colonias españolas, junto al botánico francés Aimé Bonpland. Ambos navegaron desde el puerto de La Coruña (España) a las islas Canarias, y llegaron a la ciudad de Cumaná (Venezuela) viajando a través de los virreinos en Colombia, Ecuador, Perú, México y Cuba. Tras el viaje, Humboldt publicó una obra titulada *Voyage aux Régions Équinoxiales du Nouveau Continent*, escrito en francés entre 1807 y 1834, así como cientos de estudios en geografía, botánica, ciencias físicas, historia y cultura. Este estudio se centra en su obra más ilustrada, el *Atlas Pittoresque, ou Vues des Cordillères et monumens des peuples indigènes de l'Amérique* (1810). Esta publicación, que contenía sesenta y nueve *vistas*, cambió la forma de ver el continente más allá de la investigación botánica, teniendo en cuenta su naturaleza, su historia y su cultura. Humboldt fue el primero en publicar un atlas pintoresco de América y mostró una imagen que no había sido vista nunca antes, dando forma al paisaje del Nuevo

Continente para presentarlo a Europa. Esta tesis analiza esta publicación como vehículo para la interpretación del paisaje americano, explorando el papel de las artes y la cultura visual en la visión humboldtiana de América.

La tesis comienza con una parte teórica y metodológica. Posteriormente, el argumento se desarrolla en tres partes: la primera está dedicada a los vínculos entre arte y ciencia a través de la visión que Humboldt tiene de la naturaleza, la segunda explora las imágenes del *Atlas Pittoresque*, como una práctica de coleccionismo y muestra visual; y la última parte se centra en la visión de Humboldt sobre el Oriente y su proyección en los trópicos americanos.

INTRODUCCIÓN

Enfrentarse a un trabajo sobre las relaciones de Alexander von Humboldt con la Historia del Arte y la Cultura Visual supone, además de contar con una amplia bibliografía y diversidad metodológica, asumir las limitaciones de una investigación de esta índole. Su obsesión por los instrumentos de medición, su capacidad para comprender los misterios de la naturaleza con la fuerza de la razón, su carácter literario y dramático, sus ideas de interculturalidad e incluso, la forma de presentar sus resultados entre la textualidad y la imagen, lo sitúan en el ambiguo terreno de la interdisciplinariedad. Un espacio en que la ciencia, la ética y la estética forman un todo y demandan esa idea de tránsito entre disciplinas, de movimiento, que permita trazar un recorrido que circula entre la ciencia y el arte, dos mundos que Humboldt sabía unir de forma magistral.

Dada esa necesaria interdisciplinariedad desde el inicio, tratamos de marcar objetivos abiertos que progresivamente fueron ampliando y dirigiendo el curso de esta investigación. Tras un primer periodo de exploración bibliográfica, para conocer el estado de la cuestión, realicé una estancia de investigación en Berlín para consultar los fondos de la *Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften*, que alberga numerosos estudios sobre Humboldt, su correspondencia y gran parte de sus documentos. A partir de ellos comencé a perfilar la línea de trabajo, centrando la atención en los contactos de Humboldt con el arte y los artistas, a través de su correspondencia, publicaciones y dibujos, pues como concluye Löschner, casi se podría afirmar que sería difícil encontrar un artista viajero que, tras la publicación de la obra de Humboldt, hubiera visitado América y no hubiese sido influenciado por las teorías del científico¹.

El objetivo marcado fue averiguar más datos sobre dos artistas que mencionaba Humboldt en sus textos y que no correspondían con los habituales ya conocidos porque, ni fueron directamente patrocinados o contratados por él para reproducir sus obras, ni siguieron sus enseñanzas y viajaron por Latinoamérica reproduciendo el paisaje

¹ Para obtener una idea amplia sobre todos estos artistas y su trayectoria véase: LÖSCHNER, Renate. "Influencia significativa de Humboldt sobre la representación artística de Latinoamérica en el siglo XIX", *Alexander von Humboldt. Inspirador de una nueva ilustración de América. Artistas y científicos alemanes en Sudamérica y México*. Exposición del Instituto Ibero-Americano, Berlín: Patrimonio Cultural Prusiano, 1988.

tropical². Esos primeros pintores que transformaron las memorias americanas de Humboldt y sus dibujos en material para ilustrar sus obras fueron: Josef Anton Koch (1768-1839), Gottlieb Schick (1776-1812), Guillermo Federico Gmelin (1760-1820) y Jean Thomas Thibault (1757-1826).

Por otra parte, se encontraban los artistas contemporáneos o posteriores que fueron continuadores de los nuevos criterios postulados por Humboldt, entre los cuales alcanzaron más fama los que se encontraron directamente bajo su mecenazgo. Entre ellos podemos citar a Johann Moritz Rugendas (1802-1858), que estuvo en Brasil entre 1821 y 1824, primero como dibujante científico y luego como artista independiente, y seguidamente tuvo una estancia entre 1831 y 1846 en México y Sudamérica; Ferdinand Bellermann (1814-1889), a quien por mediación de Humboldt el rey prusiano Friedrich Wilhelm IV se le financió un viaje a Venezuela entre 1845 y 1847; Eduard Hildebrandt (1818-1869), quien tras recomendaciones de Humboldt fue comisionado por el rey de Prusia para realizar un viaje por Brasil en 1844; y Albert Berg (1825-1884) que permaneció entre 1848 y 1850 en Nueva Granada con el apoyo de Humboldt. También se podrían mencionar otros pintores y viajeros que de alguna manera fueron inspirados por Humboldt, como Frederic Edwin Church (1826-1900), que leyó encarecidamente a Humboldt y decidió seguir sus pasos representando el paisaje tropical, que ha resultado ser una figura relevante en nuestro estudio.

No obstante lo dicho, había que pensar que si Humboldt había desarrollado un interés por las artes que le llevaron a inspirar a tantos, debía tener alguna referencia anterior, algún interés o modelo particular que le había inspirado. Fue Miguel Ángel Puig-Samper quien llamó mi atención sobre un artista apenas mencionado en sus textos razón por lo que no había llamado mucho la atención: Thomas Daniell (1749-1840), pintor británico que había viajado a la India a finales del siglo XVIII. A partir de ahí, el objetivo fue averiguar algo más sobre su actividad y descubrir en qué medida podía estar relacionado. Gracias a la estancia de investigación de tres meses en Londres, pude consultar los fondos pictóricos en la *Royal Academy of Arts* y la *British Library*, y comprobar que su influencia podía ser significativa. En el curso de la investigación topé

² En torno a la figura de Humboldt se han estudiado, principalmente, dos tipos de pintores. Por una parte, los que fueron estrictamente seleccionados por Humboldt para reproducir sus obras y por otra, los que viajaron, posteriormente, siguiendo la teoría sobre el paisaje que él había expuesto en sus libros, LÖSCHNER, Renate. "Alexander von Humboldt als Initiator eines künstlerisch-wissenschaftlichen Amerikabildes". En: *Amerika 1492-1992. Neue Welten- Neue Wirklichkeiten*. Braunschweig: Westermann, 1992, p. 90.

con otro artista que resultó estar muy relacionado, tanto con Daniell como con el propio Humboldt: William Hodges (1744-1797), pintor británico que respondía al mismo perfil, viajero por las colonias en la India, que, además, había formado parte de la tripulación del segundo periplo de Cook alrededor del mundo.

Ambos artistas, Daniell y Hodges, eran citados por Humboldt y lo precedieron en hacer viajes de exploración, que luego fueron difundidos a través de publicaciones ilustradas. Una vez que tuvimos constancia que el prusiano conoció sus obras, la siguiente pregunta fue ¿cuándo conoció su obra y en qué medida influiría ésta en su propio desarrollo? La cuestión me llevó a los años de formación del científico, su juventud temprana, y a explorar esa parte poco conocida de su biografía. Cuando Humboldt contaba con apenas veinte años, realizó un viaje tipo *Grand Tour* alrededor de los Países Bajos, Inglaterra y Francia, junto a Georg Forster (1754-1794), un ilustrado alemán de los que abrazó, sin ambigüedades, la causa de la Revolución francesa que ha resultado ser clave para este trabajo. Tanto las ideas políticas de Forster, como su interés por la naturaleza y la estética se van a corresponder con las de Humboldt.

En 1772, Forster recibió el encargo de acompañar a James Cook en su segundo viaje alrededor del mundo, el mismo viaje en el que se había embarcado William Hodges. Esta experiencia le permitió desarrollar su carrera literaria, ya que publicó una narración del viaje que le dio fama internacional³. Regresó a Alemania en 1788, cuando le ofrecieron un puesto de bibliotecario en la Universidad de Maguncia. Fue allí donde conocería a Humboldt quien se encontraba en la etapa de su formación universitaria. En 1790, Forster le llevó como acompañante en un viaje por centro Europa que le marcaría para siempre. Fruto de esta experiencia conjunta fue el relato publicado por, Forster titulado *Ansichten vom Niederrhein* (Vistas sobre el Bajo Rhin)⁴, una obra cuyas características marcarían las ideas de Humboldt en su obra *Ansichten der Natur* (*Cuadros de la Naturaleza*)⁵, donde se interrelacionan naturaleza, arte, ciencia y cultura a través del paisaje.

³ FORSTER, Georg y FORSTER, Johann Reynold. *A Voyage round the World in His Britannic Majesty's Sloop Resolution, Commanded by Capt. James Cook, during the Years, 1772, 3, 4, and 5*, London: B. White, 1777.

⁴ FORSTER, Georg. *Ansichten vom Niederrhein. Von Brabant, Flandern, Holland, England und Frankreich im April, Mai und Juni 1790*, 2 vols. Leipzig: Brockhaus, 1790.

⁵ HUMBOLDT, Alexander von. *Cuadros de la Naturaleza*, Madrid: Catarata, 2003.

El siguiente objetivo fue explorar el concepto de *Ansichten*, que en alemán significa *vista*, como *Vues des Cordillères –Vistas de las Cordilleras*⁶–, pero que alude también a la *visión*, a una percepción y un encuadre, como *Cuadros de la Naturaleza*.

El *cuadro* de la naturaleza –o *Ansichten*–, es el concepto más importante para estudiar a Humboldt⁷. Es la idea que mejor representa la visión humboldtiana de unión perfecta entre ciencia y arte, entre el análisis riguroso y la expresión de sentimientos que la naturaleza provoca en el hombre. Uno de sus mayores logros que caracteriza su polisémica escritura⁸.

Por otro lado, durante el viaje junto a Forster Humboldt entró en contacto con aquellos pintores británicos que habían visitado regiones exóticas, por lo tanto, estudiar directamente a la obra de aquellos pintores y revisarla junto a la del propio Humboldt fue el siguiente paso. Para ello, nos centramos en la obra ilustrada de Humboldt, su atlas pintoresco –*Atlas Pittoresque*–, publicada como parte del relato de su viaje americano, que había realizado años después, entre 1799 y 1804. Tanto William Hodges como Thomas Daniell habían publicado, anteriormente, colecciones de estampas similares, a modo de “viaje pintoresco”, sobre sus experiencias en la India⁹. Hodges, además, había tenido una importante actividad artística como pintor de la expedición de Cook; Humboldt admiró sus paisajes durante su estancia en Londres, en casa de Joseph Banks, administrador de la India Británica¹⁰.

Profundizando en la investigación de los contactos del científico en Londres y, a través del hallazgo de diversos documentos en los *National Archives* de Kew, constatamos que en el interés de Humboldt por Inglaterra primaba lo relacionado con las colonias británicas en la India. Tanto los pintores que le habían llamado la atención, como los personajes con los que se había relacionado, tenían mucho que ver con las regiones

⁶ Esta es la obra visual de Humboldt que, inicialmente, se elaboraría como un atlas pintoresco, HUMBOLDT, Alexander von. *Atlas Pittoresque. Vues des cordillères, et monumens des peuples indigènes de l'Amérique*, Paris: Schoell, 1810. A partir de aquí, nos referiremos a la obra como *Atlas Pittoresque* o como *Vues*, ambos títulos válidos para referirse esta publicación. Aunque preferimos el primero, por concebir la complejidad del formato que Humboldt escogió para esta obra visual.

⁷ Hemos decidido dejar esta palabra en su idioma original, por su propio carácter polisémico

⁸ Es lo que Ette ha denominado como “Humboldtian writing”. Véase ETTE, Ottmar. “Un ‘espíritu de inquietud moral’. Humboldtian Writing: Alexander von Humboldt y la escritura en la modernidad”, en *Cuadernos Americanos*, XIII, 4, 76, 1999, pp.16-43.

⁹ HODGES, William. *Travels in India during the years 1780, 1781, 1782, & 1783*. Printed for the author, and sold by J. Edwards, 1793; DANIELL, Thomas y DANIELL, William. *Oriental Scenery*, 6 vols., London: R.A., 1795-1808.

¹⁰ Así lo relata el científico prusiano en sus textos. Véase HUMBOLDT, *Cosmos. Ensayo de una descripción física del mundo*. Edición de Sandra Rebok, Madrid: CSIC, 2011. p. 197

lejanas de Oriente. En consecuencia, optamos por seguir esta nueva perspectiva, reconduciendo nuestra propia atención al interés de Humboldt por lo oriental, una admiración que manifestó desde su temprana juventud que nos ha permitido acercarnos a sus trabajos con una perspectiva diferente a las de otros investigadores. Partiendo del hecho de que las referencias pictóricas de Humboldt para recrear el paisaje tropical habían sido dos pintores orientalistas, nuestro cometido se centró en desvelar cómo influyó este hecho en su forma de representar la naturaleza americana

Para poder dar respuesta a la cuestión teníamos el punto de partida tenía que ser atender a la construcción de lo tropical y lo oriental. En definitiva, saber cómo se crea la imagen de lo exótico, del otro, conceptos definidos por Said en las denominadas geografías imaginadas. En el viaje confluyen continuamente las ideas sobre lo imaginario y lo real, vinculadas a la percepción, la visión y la imaginación, de ahí que hayamos optado por marcar la diferencia que existe entre los lugares imaginados e imaginarios¹¹. La literatura de viajes estuvo siempre envuelta en serias controversias epistemológicas¹², por otro lado, explicables, pues las fronteras entre realidad y ficción se difuminaban en una época en la que los medios de verificación estaban sólo al alcance de unos pocos. Así se explican disparidades como las de la *Breve guía de lugares imaginarios*¹³, de Manguel y Guadalupi, que recopilaba las más destacadas creaciones que, a lo largo de la historia, han sido generadas por la fantasía, desde *Utopía* al universo fantástico de los relatos de Jules Verne. Por el contrario, recientemente, Umberto Eco en *Historia de las tierras y los lugares legendarios*¹⁴, se ha ocupado de los lugares *imaginados* –que no *imaginarios*–, esas tierras cuya supuesta existencia han dado lugar a quimeras, utopías e ilusiones¹⁵.

¹¹ En ocasiones, el concepto *imaginative geographies* lo encontramos traducido como geografía *imaginaria*. En este caso, consideramos más apropiado usar los términos geografía *imaginada*. Lo *imaginario* corresponde a lo que “sólo existe en la imaginación”, mientras que lo *imaginado* trata de “representar algo que se idealiza, se inventa o se crea dentro de la imaginación” (RAE). Esta segunda definición se corresponde mejor con la idea del paisaje que se expone en este texto. Hemos preferido utilizar la edición inglesa SAID, Edward: *Orientalism*, London: Penguin, 2003. En español, se puede encontrar en SAID, Edward. *Orientalismo*, Madrid: Debate, 2002, pp. 81-109.

¹² Sobre la verdad y la veracidad de los libros de viaje véase PIMENTEL, Juan. “Impostores y testigos: verosimilitud y relaciones de viaje” en *Testigos del mundo: ciencia, literatura y viajes en la ilustración*, Madrid: Marcial Pons, 2006, pp. 27-70. Véase también KEIGHREN, Innes et.al. “Writing the truth: claims to credibility in exploration and narrative” en *Travels Into Print: Exploration, Writing, and Publishing with John Murray (1773-1859)*, Chicago: University of Chicago Press, 2015, pp. 68-99

¹³ Alianza Editorial, 2004.

¹⁴ Traducción de María Pons, Barcelona: Lumen, 2013.

¹⁵ Eco dedica, precisamente, uno de los capítulos a la búsqueda de El Dorado, que denomina como “el mito del Edén laico”. Cuando Colón llegó a América, los indios le hablaron de una isla en la que existía la fuente de la eterna juventud. Su situación geográfica era incierta y Ponce de León la buscó inútilmente

Con todo este bagaje y las cuestiones mencionadas, centramos la investigación en la figura de Humboldt como figura referencial del vínculo entre la ciencia y el arte pero llevando a cabo un análisis crítico de su obra pictórica que tuviera como principal objeto de estudio las estampas publicadas en su *Atlas Pittoresque* (1810) –conocido después bajo el título *Vues des Cordillères et monumens des peuples indigènes de l'Amérique*–, y su transferencia a lo que se ha denominado paisaje tropical, del que Humboldt ha sido considerado tradicionalmente como creador, podríamos decir *ex novo*.

Como decíamos al principio, esta tesis se centra en las relaciones que Humboldt, como científico, estableció con el arte y le llevaron a desarrollar su concepción teórica donde aún ambos mundos aparentemente distanciados. Pero para ello hemos trascendido su figura buscando por un lado los precedentes que influirían en su visión del paisaje americano, y por otro lado, tratando de valorar su influencia. En consecuencia, el resultado que presentamos lo hemos organizado en tres partes, precedidas de un capítulo donde exponemos las problemática y el enfoque de esta investigación, así como las cuestiones de carácter metodológico. La primera parte consta de cuatro capítulos, del dos al cinco, donde nos ocupamos de la figura de Humboldt y sus incursiones en el mundo del arte, a nivel estético, profesional y personal. Seguidamente, en la segunda parte, capítulos seis y siete, nos centramos en el estudio de la colección de grabados del *Atlas Pittoresque*, un conjunto de paisajes y monumentos dispuestos por Humboldt con la idea de totalidad. Se trata de una colección ordenada con la idea de mostrar la imagen de América, donde subyace ese conjunto de actores e ideas susceptibles de ser desveladas cuando se consideran, desde la interdisciplinariedad, sus antecedentes y perspectivas, su estructura, sus actores, sus motivos y su proyección. En la última parte, que se divide en tres capítulos, del capítulo ocho al diez, nos centramos en el desarrollo de la pintura de paisaje tropical, a partir de la visión orientalista de Humboldt y su manera de comprender el paisaje americano, forma que resultará crucial en las prácticas posteriores.

Los materiales que hemos trabajado parten del primer análisis realizado a la obra visual de Humboldt, los sesenta y nueve grabados del *Atlas Pittoresque* que publicó tras su viaje americano. Hemos utilizado la primera edición de 1810 para la consulta de imágenes, y comparado con la edición reducida de 1816 como *Vues des Cordillères et*

durante años. Posteriormente, Walter Raleigh había emprendido varias expediciones para dar con ella sin éxito.

*monumens des peuples indigènes de l'Amérique*¹⁶, que suprime la mayor parte de los grabados pero conserva exactamente el mismo texto. También hemos usado la edición en español de Siglo XXI¹⁷, *Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América*, que reproduce las imágenes y los textos de Humboldt al completo, respetando la forma de la edición original, en dos volúmenes: uno visual y otro textual. Entre las fuentes consultadas destaca la correspondencia, notas y dibujos de Humboldt, de la *Akademie der Wissenschaften* y la *Staatsbibliothek* en Berlín, donde realicé una estancia de investigación, de dos meses, en la Universidad de Potsdam, bajo la tutela del profesor Dr. Ottmar Ette. Por otra parte, hemos hecho uso de los diversos documentos relativos a sus contactos con Inglaterra que se hallan, principalmente, en la *Wellcome Library*, *British Library*, *Royal Academy of Arts*, así como los *Royal Botanic Gardens* y los *National Archives* de Kew. También en la *British Library* y *Royal Academy of Arts* tuvimos acceso a las principales obras sobre las culturas orientales publicadas por William Hodges y Thomas Daniell, *Travels in India*¹⁸ y *Oriental Scenery*¹⁹, respectivamente. A todos estos archivos accedí durante una estancia de investigación en Londres, bajo la tutela del profesor Dr. Felix Driver, de la Royal Holloway-University of London. Ambos viajes, tanto Berlín como Londres, fueron financiados por las ayudas estatales para estancias breves del MINECO (Ministerio de Economía y Competitividad).

¹⁶ *Vues des cordillères, et monumens des peuples indigènes de l'Amérique, avec 19 planches, dont coloriées*, Paris: Librairie Grecque-Latine-Allemande, 1816.

¹⁷ México: Siglo XXI, 1995

¹⁸ Printed for the author, and sold by J. Edwards, 1783

¹⁹ DANIELL y DANIELL, 1795-1808. Este fue el mayor trabajo visual publicado hasta la época sobre la India. Contenía 144 grabados en aguafina, coloreados y ensamblados en una publicación de gran formato, A su vez, contenía un volumen de texto descriptivo publicado en 8º. La primera serie fue *Twenty-four views in Hindoostan, drawn and engraved by Thomas Daniell* (1795), la segunda *Twenty-four views in Hindoostan, from the Drawings of Thomas Daniell, engraved by himself and William Daniell* (1797), la tercera *Twenty-four views, drawn and engraved by Thomas and William Daniell* (1801), la cuarta *Twenty-four landscapes, views in Hindoostan, by Thomas and William Daniell*. (1807) . Después se publicaron dos volúmenes más con el título *Antiquities of India, twelve (and twelve) Views from the Drawings of Thomas Daniell, engraved by himself and W. Daniell* (1799- 1808) e *Hindoo Excavations in the Mountains of Ellora near Aurungabad in the Decan in twenty-four views: engraved from the Drawings of James Wales, by, and under the Direction of, Thomas Daniell*. (1803). También se publicó una obra reducida titulada *Oriental Scenery*. en 1818. Y por último, su obra más divulgativa: *Picturesque Voyage to India by the Way of China*, By Thomas and William Daniell, London: Longman, Hurst, Rees and Orme, London, 1810-16, on cincuenta grabados en color. Debido a la fragmentación de los grabados que encontramos desperdigados por diversos archivos y colecciones, la mayor parte de las publicaciones se ha descompuesto, o incluso perdido, por lo que resulta muy difícil establecer con claridad los datos de las ediciones. Algunas fueron autofinanciadas y todas se publicaron en Londres. Se puede acceder a datos más concretos a través de catálogos de subastas como Sotheby's (véase el ejemplo en *The Bibliographer's Manual of English Literature*, vol. 2, London: William Pickering, 1834, p. 540). La obra pictórica completa se encuentra sólo en los archivos de la *Royal Academy of Arts*, la única institución que también conserva el volumen de texto.

También consultamos los materiales de la colección de fondo antiguo, de la Sala Toribio Medina de la Biblioteca Nacional, en Santiago de Chile, una de las mayores colecciones de la literatura de viajes en Latinoamérica, que alberga gran parte de las ediciones originales de Humboldt, como el *Atlas Pittoresque* y otras publicaciones. La estancia en Latinoamérica la realizamos gracias a una ayuda de Banco Santander Universidades, bajo la tutela del profesor Dr. Rafael Sagredo.

La mayor parte de las ediciones en español y los documentos relativos a las relaciones de Humboldt con España las pudimos consultar en la Biblioteca del Palacio Real, la Biblioteca Nacional y el Archivo Histórico Nacional, en Madrid. A todos estos archivos tuve acceso privilegiado gracias a una beca para investigadores en humanidades y ciencias sociales, que me permitió estar alojada en la Residencia de Estudiantes de Madrid, durante tres cursos académicos, entre los años 2012 y 2015.

La presente tesis doctoral opta a la mención de doctorado internacional, por lo que en cumplimiento de la normativa se incorpora la traducción al inglés —lengua elegida para la defensa parcial de la tesis— del resumen y las conclusiones finales.

Esta investigación se ha desarrollado gracias a un Contrato de Formación del Personal Investigador del MINECO (en su momento MICINN), en el marco de los proyectos I+D “Viajeros y Naturalistas del Mundo Hispánico: aspectos institucionales, científicos y docentes” (HAR2010-21333-C03-02) y “Ciencia y espectáculo de la Naturaleza: viajes científicos y museos de Historia Natural” (HAR2013-48065-C2-2-P).

1. METODOLOGÍA Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

Uno de los temas que más interés ha suscitado en los últimos años es el de las relaciones entre arte y ciencia a través del viaje, no cabe duda que hoy contamos ya con una amplia bibliografía que no ha dejado de incrementarse desde hace un par de décadas. Se trata, además, de un tema interdisciplinar que requiere, no sólo barajar un amplio número de estudios desde distintas perspectivas sino, además, lidiar con sus diferentes propuestas metodológicas. Si hay una figura compleja en este sentido es sin duda Alexander von Humboldt (1769-1859). Basta acercarse a la bibliografía que ha suscitado para comprobar que tanto su vida como su obra se sitúan, principalmente, en los estudios de Geografía e Historia de la Ciencia, sin embargo, nuestra intención, es ampliar esta perspectiva proyectando una mirada desde la Historia del Arte. En este primer capítulo, nuestro objetivo fundamental es profundizar en este aspecto, el amplio abanico de aportaciones existentes, que nos ha llevado a transitar de disciplina en disciplina, incorporando los métodos de análisis de la historia del arte y la cultura visual que enriquecen aún más el, de por sí, carácter complejo que supone la investigación sobre la obra y el arte de Humboldt. Por esta misma complejidad, hemos considerado oportuno y necesario presentar un estado de la cuestión que sitúe nuestra perspectiva de investigación y, a su vez, permita justificar las elecciones y descartes realizados, dada la amplia variedad de materiales y planteamientos con los que nos hemos encontrado.

Para una mejor organización del capítulo hemos optado por organizarlos en tres apartados. En el primero, que lleva por título "Arte, ciencia y cultura visual en la carrera por el progreso", introducimos los principales conceptos sobre la Ilustración y los avances de la técnica, en relación a la representación de la naturaleza, en términos de verdad y objetividad; en él, además, nos referimos a parte de las expediciones científicas más importantes y a los estudios visuales que se han hecho sobre ellas. En el segundo apartado se analiza la evolución de los estudios sobre Humboldt, y lo hemos titulado "De científico universal a sujeto postcolonial", en referencia a los caminos que se han ido abriendo en torno a la investigación sobre su obra y su repercusión. Es en esta parte, donde delimito mi objeto de estudio: las relaciones entre arte y ciencia alrededor de la obra más visual de Humboldt, el *Atlas Pittoresque*. Por último, bajo el epígrafe "Entre el ojo y el territorio" del apartado final, me ocupo de algunos de los

estudios sobre la reproducción de la naturaleza a partir de registros visuales, como mapas, vistas y paisajes, teniendo en cuenta tanto el lenguaje gráfico como la mirada y el observador.

1.1.Arte, ciencia y cultura visual en la carrera por el progreso

A nadie se le oculta la complejidad de los estudios referidos a la Ilustración y la ingente bibliografía que han generado las diversas aproximaciones dedicadas a explicarla y definirla. Pese a ello, estamos lejos de poder hacer definiciones categóricas, y siempre que nos acercamos al estudio del siglo XVIII tenemos que plantearnos de qué hablamos cuando hablamos de Ilustración. Ante esta pregunta, la obra de Dorinda Outram¹, que revisa los límites del movimiento ilustrado, es clave. Outram, que se centra en su significación social y filosófica, rechaza la idea de la Ilustración como un concepto unitario, y es partidaria de considerarla como un conjunto de factores interrelacionados entre sí²; a partir de esa idea, se ha tratado de analizar el proceso ilustrado en sus diferentes contextos, lo que ha llevado a algunos historiadores a la conclusión de que hay distintas formas de entenderla, según contextos y zonas geográficas. De ahí que, como ha insistido el historiador J. G. A. Pocock, más que hablar de la Ilustración, deberíamos hablar de “Ilustraciones”, en plural³. En otras palabras, no podría definirse la Ilustración como un movimiento único y coherente, al igual que ha pasado con los intentos de definir la Revolución Científica –o las discutidas revoluciones⁴–.

Lo cierto es que poco había en común entre los filósofos británicos o alemanes y los académicos franceses o españoles. De hecho, el desarrollo de la Ilustración hispana a partir del pensamiento inglés ha estado, hasta época reciente, infravalorada por parte de

¹ OUTRAM, Dorinda. *Panorama de la ilustración*, Barcelona: Blume, 2008.

² Los primeros intentos de definir el concepto tuvieron lugar en 1783, cuando el magazine *Berlinische Monatsschrift* planteó la pregunta a las que respondieron autores como Moses Mendelssohn o Immanuel Kant.

³ Pocock criticó que se hablara sobre la Ilustración como un fenómeno inglés: “There was an Enlightenment, and England and the English had much to do with it, and yet the phrase “the” (or “an”) “English Enlightenment” does not ring quite true”. Véase POCOCK, J. G. A. “Post-puritan England and the problema of the Enlightenment”, en Pérez, Zagorin (ed.). *Culture and Politics from Puritanism to the Enlightenment*, Berkeley: University of California Press, 1980, pp. 91-112.

⁴ En su libro *La estructura de las revoluciones científicas*, Kuhn aboga por la importancia de no atribuir modelos de pensamiento modernos a autores de períodos anteriores. Desde esta idea, argumenta que la evolución de la ciencia no proviene de una acumulación de hechos, sino de diversas circunstancias y actitudes intelectuales dispuestas al cambio, demostrando la extraordinaria complejidad del progreso científico. Véase KUHN, Thomas. *The structure of scientific revolutions*, Chicago: University of Chicago Press, 1962. En español véase KUHN, Thomas. *La estructura de las revoluciones científicas*. México: FCE, 2004.

la historiografía. El siglo XVIII supuso un periodo de crisis donde se buscaba redefinir una historia española que enlazara con la nueva sensibilidad y, a su vez, recuperara el esplendor olvidado de lo que un día fue. El sentido de la historia era, por lo tanto, servir de instrumento crítico al aparato de gobierno de una nación. Muchas de las miras que se pusieron en la construcción de una historia a partir de la segunda mitad del siglo XVIII fueron las de servir de respuesta a las críticas emitidas por distintos pensadores europeos. Desde los juicios sobre la llamada Leyenda Negra, el atraso científico, la Inquisición, la pobreza de las infraestructuras y la industria, o la carencia de una calidad literaria y artística⁵.

Por otro lado, también hay que considerar la denominación misma de ese conjunto de factores bajo la palabra “Ilustración”. Dan Edelstein, en su estudio conceptual, ha tratado de recuperar el momento en que surgió el término, alejándose de las tradicionales genealogías históricas de acontecimientos políticos. Según Edelstein, a principios de 1700, algunos autores franceses ya empleaban términos como “*l’esprit philosophique*”, para describir preceptos que podrían ser ilustrados, en el contexto de la *Querelle* entre antiguos y modernos⁶. Por lo tanto, el uso moderno del término “Ilustración” nos sugiere ideas del llamado Largo Siglo XVIII⁷, que supusieron mucho más que una revolución de las costumbres, o un proyecto político como sostuvo Venturi⁸; y que una cultura de salón, que Habermas popularizó como “espacio público”⁹.

Una de las cuestiones fundamentales dentro de la mentalidad ilustrada era señalar el papel que cada miembro de la sociedad debía de cumplir, es decir, conseguir la utilidad de todos en aras de la felicidad pública y el progreso de la nación; era sobre estos valores sobre los que se asentaba una nueva imagen política y a partir de ella se proyectaban las nuevas identidades. Por lo tanto, las ideas ilustradas condujeron a

⁵ Sobre este tema véase MOLINA, Álvaro. “La misión de la historia en el XVIII español. Arte y cultura visual en la imagen de América”, *Revista de Indias*, 2005, LXV, 235, pp. 651-682; y ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín. “La civilización como modelo de vida en el Madrid del siglo XVIII”, *Revista de Dialectología y Tradiciones populares*, LVI, I, 2001, pp. 147-162.

⁶ Estas afirmaciones las encontramos en el libro de EDELSTEIN, Dan. *The Enlightenment: A Genealogy*, Chicago: University of Chicago Press, 2010.

⁷ Me refiero a la denominación anglosajona del llamado *The Long Eighteenth Century* que abarca un período cultural, más que cronológico, desde la llamada Revolución Gloriosa de 1688, que dio a Inglaterra un sistema de libertades jurídicamente regulado; hasta la batalla de Waterloo en 1815. Véase BAINES, Paul. *The Long 18th Century*. London: Arnold, 2004.

⁸ Véase VENTURI, Franco. *Settecento riformatore*, Torino: Einaudi, 1969-80.

⁹ HABERMAS, Jürgen. *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*, Barcelona: Gustavo Gili, 2014.

revisar los modelos de vida, las experiencias y la imagen del hombre moderno. Aunque en el ser ilustrado confluyeron distintas cuestiones intelectuales que asociamos con la Modernidad y el Romanticismo, por lo general, estos dos términos se han considerado opuestos, insistiendo en el hecho de que el Romanticismo es una reacción a los ideales ilustrados. Aunque esa reacción existe, ambos nacen de una interconexión entre tendencias¹⁰. Esas complejas relaciones entre las cuestiones ilustradas y románticas se plasman de forma evidente en la figura de Alexander von Humboldt.

Los estudiosos de la ciencia humboldtiana –la llamada “*Humboldtian Science*”–, han destacado la importancia de Humboldt en su nueva manera de comprender la ciencia, así como la revolución que supuso el uso de los elementos visuales en su obra científica¹¹. El objetivo de Humboldt fue desarrollar un nuevo pensamiento visual, no sólo a través de la incorporación de la pintura de paisaje, sino también a través de la explicación de datos científicos dentro del cuadro¹².

A diferencia del registro y la catalogación enciclopédica que caracterizo a ingleses y franceses, Humboldt siguió la propuesta de Goethe que defendía una observación directa de la naturaleza y su difusión por medio de la visualidad. Es decir, utilizando las imágenes gráficas para difundir el conocimiento científico.

Humboldt creó una codificación para establecer y difundir su forma de hacer ciencia. Sin embargo, Buttimer diferencia acertadamente entre la “*Humboldtian Science*” y lo que ella llama “*Goethe's way of science*”. Mientras que para Humboldt primaba el establecimiento de patrones científicos, para Goethe la observación era un proceso constante que ahondaba en la subjetividad de la percepción humana. Humboldt asumía ese carácter subjetivo como parte del proceso, pero priorizando los resultados científicos¹³. Esto tiene mucho que ver, con la idea de *Ansichten*, sobre la que nos ocuparemos posteriormente, cuyo mejor ejemplo se encontraba en las distintas altitudes

¹⁰ Véase GRAS BALAGUER, Menene. *El romanticismo como espíritu de la modernidad*, Barcelona: Montesinos Editor, 1983, p. 26.

¹¹ DETTELBAACH, Michael. “Humboldtian Science”, en Jardine, N.; Secord, J.A. y Spary, E.C. (eds.). *Cultures of Natural History*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996, pp. 287-304.

¹² Véase GODLEWSKA, Anne Marie Claire. “From Enlightenment Vision to Modern Science? Humboldt's Visual Thinking”, en Livingstone, David N. y Withers, Charles J. *Geography and Enlightenment*, Chicago: University of Chicago Press, 1999, pp. 236-275.

¹³ BUTTIMER, Anne. “Beyond Humboldtian science and Goethe's way of science: challenges of Alexander von Humboldt's geography”, *ERDKUNDE*, 55, 2, 2001, pp. 105-120.

de los Andes¹⁴ y que formaron lo que el científico llamó el *cuadro* de la Naturaleza¹⁵. En el proceso, entraban en juego tres factores: observación, razón e imaginación. La vista captaba el paisaje, en un sentido empírico, y la imaginación agitaba los sentimientos que la naturaleza genera en el hombre, avivando así su representación en un sentido estético. Esta última fase, la representación visual, convierte al artista en un factor clave para el estudio y la comprensión de la naturaleza. Por ende, dando el paso desde la clasificación razonada, a los placeres de la naturaleza, Humboldt representa el complejo proceso del tránsito entre el deseo de objetividad de la lengua universal de la visión ilustrada y el reconocimiento de la interpretación subjetiva del romanticismo¹⁶, cuando la crítica de la razón hizo de la naturaleza una fuente de goce, deleite, temor e imaginación.

La crítica romántica de la Ilustración alentó un indignado ataque moral dirigido no sólo contra toda forma de racionalismo, sino también contra la estructura entera de la “civilización occidental”. La devastación causada por los imperios europeos de finales del siglo XIX y los horrores de la primera mitad del siglo XX contribuyeron a ahondar en la idea de que toda confianza en la capacidad humana de perfeccionamiento, a partir de la razón, conducían al falso universalismo que había arrastrado a Europa por la pendiente del nacionalismo, el imperialismo, el racismo seudocientífico y, finalmente, a las cámaras de gas¹⁷. El impacto y asimilación de las teorías de Max Horkheimer y Theodor Adorno, ambos refugiados de la Alemania nazi, convirtieron a la tecnología del mundo moderno y las instituciones que la habían hecho posible en el enemigo; la negativa cara oculta de la Ilustración como la forzosa aplicación de la razón a las vastas complejidades de la condición humana fue la que ha prevalecido hasta la renovación disciplinar que ha tenido lugar a partir de los años setenta en las humanidades, con el cuestionamiento de los metarrelatos, las periodizaciones y las demarcaciones disciplinares¹⁸. En este sentido podemos destacar la trascendencia que ha tenido el desarrollo, desde mediados de la década de los ochenta del siglo pasado, de los planteamientos feministas y post-colonialistas, las nuevas perspectivas que abrieron desvelando el modo en que las formas dominantes de *ver* el mundo habían surgido

¹⁴ DEBARBIEUX, Bernard. “Figures et Unité de l’idée de montagne chez Alexandre von Humboldt”, *Cybergeoe: European Journal of Geography*, 2012. En línea: <http://cybergeoe.revues.org/25486> [último acceso: 10/08/2015]

¹⁵ Véase PIMENTEL, Juan. “Cuadros y escrituras de la naturaleza”, *Asclepio*, LVI, 2, 2004, pp.7-23.

¹⁶ Véase DETTELBACH, Michael. “Alexander von Humboldt between Enlightenment and Romanticism”, en *Northeastern naturalist*, 8, 2001, pp. 9-20.

¹⁷ PAGDEN, Anthony. “¿Qué es la Ilustración?”, *Eunomía: Revista en Cultura de la Legalidad*, 8, 2015, pp. 3-14.

¹⁸ ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid: Akal, 2003.

desde una visión colonialista, masculina y calculada del eurocentrismo imperante en el ámbito de las revoluciones científicas desde el Renacimiento y sus manifestaciones en la práctica visual. Esta forma de mirar dominante demandaba una nueva aproximación crítica, y una de las obras de referencia en este sentido es la de Mary Louis Pratt, *Ojos Imperiales*¹⁹.

Según Pratt, la institucionalización del conocimiento y, especialmente, la Historia Natural, estructuró los saberes dentro de una conciencia planetaria europea, que supuso, a su vez, una coartada política con el amparo de la ciencia. Esta idea es sobre la que trabaja Pratt y supone el referente para comprender cómo entendían la naturaleza los exploradores y artistas al servicio de las expediciones científicas. La cuestión de la percepción de la naturaleza, según valores científicos e ilustrados, era fundamental para comenzar cualquier trabajo sobre arte y ciencia.

La historiografía de los últimos años, como el estudio de Pratt, se ha centrado principalmente en el contexto sociocultural de la Ilustración, y así la hemos entendido en este estudio, asumiendo como factores principales la expansión europea, el desarrollo imparable de la civilización y el sometimiento de territorios y culturas en virtud de fenómenos como el avance de la técnica, la creación de instituciones científicas o los procesos de colonización. Es el siglo XVIII, una época en la que se afianzan los procesos de aculturación, o si se quiere, de una tendencia hacia la homogenización cultural del mundo, cuando se produjeron profundos cambios en la lectura y las representaciones visuales²⁰, origen de lo que Benedict Anderson llamaría las “comunidades imaginadas”²¹.

Uno de los trabajos en abordar desde planteamientos renovados el tema de las expediciones científicas fue el de Barbara Maria Stafford, cuya carrera ha dedicado a las artes visuales, en relación a la ciencia y la tecnología, y que ahora ostenta el cargo de emérita de la Universidad de Chicago. Su estudio titulado *Voyage into Substance: Art, Science, Nature, and the Illustrated Travel Account, 1760-1840* fue publicado en 1984.

¹⁹ PRATT, Mary Louise. *Imperial Eyes*, London and New York: Routledge, 1992. Para las citas, hemos utilizado la edición en español es PRATT, Mary-Louise. *Ojos Imperiales, Literatura de viajes y transculturación*, México: FCE, 2010.

²⁰ Véase LEVIN, Michael David. *Modernity and the Hegemony of Vision*, Berkeley: University of California Press, 1993.

²¹ ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities*, London and New York: Verso, 1983. Hemos utilizado la edición en español *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México: FCE, 1993.

Este análisis, en el cual la obra de arte resulta central, sigue siendo de referencia²². Se trata de una reflexión sobre la complejidad de la percepción de la naturaleza, por parte de las expediciones científicas y los artistas durante la Ilustración. En el capítulo “The Scientific Gaze”, la autora trata de explicar cómo la ciencia debía buscar la verdad, en un contexto en el que artes y ciencias llegaron a tener absoluta interdependencia²³. En la carrera por el progreso una de las cuestiones más importantes era definir y delimitar, desde el punto de vista visual, los conceptos de verdad, objetividad e imaginación,. Una temática ha ocupado ampliamente a Lorraine Daston y Peter Galison, quienes han demostrado que la objetividad es una intención, más que una cualidad del objeto²⁴, por lo tanto, la objetividad científica sería una corrección disciplinar autoimpuesta, que se reparte con la imaginación y el sentimiento, la carga de la intervención humana entre la naturaleza y su representación.

También es fundamental, a la hora de abordar las cuestiones sobre arte, ciencia y expediciones, la obra de Bernard Smith y Michael Jacobs²⁵, ambos historiadores del arte e interesados en las imágenes y el viaje. Jacobs, hispanista formado en el Courtauld Institute de Londres, publicó en 1995 *The Painted Voyage: Art, Travel and Exploration, 1564-1875*, un amplio registro visual de los viajes científicos y la difusión de las imágenes, desde las primeras pinturas de Jacques Le Moyne de la Florida (1564), hasta el desarrollo de las cámaras fotográficas portátiles a finales del siglo XIX. El hilo argumental es la valoración de las obras de estos artistas, cuyas obras fueron apreciadas de forma ambigua, entre el valor científico y los méritos artísticos.

Por su parte Smith, que fue profesor en la Universidad de Melbourne y que también completó parte de su formación en Courtauld Institute londinense, se centró en los pintores de Cook y las visiones del Pacífico. Su obra *European Vision and the South Pacific*²⁶, publicado por primera vez en 1960, sigue siendo clave para entender la cultura visual relacionada con el viaje y, junto al también importante *Imagining the*

²² STAFFORD, Barbara Maria. *Voyage into Substance. Art, Science, Nature, and the Illustrated Travel Account, 1760–1840*, Cambridge, Mass., and London: MIT Press, 1984.

²³ *Ibid.*, pp. 31-56.

²⁴ DASTON, Lorraine y GALISON, Peter. *Objectivity*. New York: Zone Books, 2007. Véase también el artículo de los mismos autores “The Image of Objectivity”, *Representations*, Special Issue: Seeing Science, 40, 1992, pp. 81-128.

²⁵ JACOBS, Michael. *The Painted Voyage: Art, Travel and Exploration, 1564-1875*, London: British Museum Press, 1995.

²⁶ SMITH, Bernard. *European Vision and the South Pacific. A Study in the History of Art and Ideas*. Oxford: Clarendon Press, 1960. Hemos utilizado la edición de Yale University Press, 1985.

*Pacific*²⁷, su planteamiento supuso una innovación a la hora de comprender las relaciones entre los artistas y los científicos en las expediciones. En ambos analizaba la proyección de la mirada europea sobre el registro visual que los pintores de Cook hicieron de las islas del Pacífico Sur. Smith sigue siendo un referente de los estudios visuales en clave post-colonial, su manera de criticar la imposición de la mirada europea sobre las culturas exóticas, enfocando el tema de la imagen a través de la visión imperial, ha tenido fortuna.

Sobre este tema, pero en el contexto hispánico, Daniela Bleichmar, profesora de Historia del Arte en la Universidad de Southern California, ofreció un extenso análisis visual, dedicado a las expediciones científicas en el contexto imperial español de las últimas décadas del siglo XVIII y los inicios del XIX. Este trabajo amplió, desde la perspectiva de los estudios culturales, el estudio de Antonio de Pedro²⁸, desarrollado desde una perspectiva estética, se centró en las colecciones de imágenes científicas, que generaron las grandes expediciones españolas, a partir de la documentación que se conserva en el Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid. Otro de los trabajos importantes, pero focalizado en una sola de las expediciones, fue el de Carmen Sotos Serrano, que se centró en los pintores y dibujos de Malaspina²⁹.

Problematizando sobre las expediciones científicas como empresas artísticas de visualización del imperio, Bleichmar relacionó conocimiento, imagen, ciencia y cultura imperial, y propuso para la Historia Natural una clasificación global de la naturaleza. Esta idea de globalidad conectaría con lo que Pratt llama la “conciencia planetaria”³⁰, fenómeno que llevó a la mayor parte de viajeros científicos a participar de la circulación de ideas e imágenes, en un espacio concreto y predeterminado. Idea esta última que también comparte Bleichmar, al definir las expediciones científicas como proyectos de

²⁷ SMITH, Bernard. *Imagining the Pacific. In the Wake of the Cook Voyages*. Melbourne: Melbourne University Press, 1992. Sobre el análisis de la relación entre artistas y científicos en los viajes y expediciones, desde la perspectiva del historiador del arte, Smith se convirtió en el autor por excelencia de las expediciones de Cook. Otra de sus obras fundacionales fue *Art as Information: reflections on the art from Captain Cook's voyages*, Sydney: Sydney University Press, 1979.

²⁸ *Las imágenes artístico-científicas en las expediciones científicas españolas a América en el siglo XVIII*. Tesis leída en la Universidad Autónoma de Madrid, Departamento de Historia y Teoría del Arte, 1991

²⁹ SOTOS SERRANO, Carmen. *Los pintores de la Expedición de Alejandro Malaspina*, Madrid: Real Academia de la Historia, 1982.

³⁰ PRATT, 2010, p. 26.

visualización que convirtieron los elementos de sitios localizados en parte de una naturaleza global³¹.

Esta línea de investigación de los estudios científicos es una labor que desarrolla, desde hace décadas, el Departamento de Historia de la Ciencia del IH-CSIC. Entre los investigadores más comprometidos en recuperar el valor de la ciencia hispánica se encuentran José Luis Peset, Miguel Ángel Puig-Samper, Francisco Pelayo, Antonio Lafuente y Leoncio López-Ocón, cuyos trabajos han alentado a su vez nuevas líneas de investigación, entre las cuales debemos destacar aquellas que más se han interesado por la visualización de la ciencia, especialmente centrada en la Edad Moderna, con las aportaciones de Juan Pimentel y José Ramón Marcaida³². También es importante destacar las iniciativas conjuntas que han permitido organizar una serie de exposiciones, con motivo del quinto centenario de la llegada a América, cuya sede principal se ha localizado en el Real Jardín Botánico, y que dieron oportunidad al público de ver dibujos y estampas de expediciones científicas llevadas a cabo por los artistas empleados en ellas, dando lugar a diversos estudios³³.

Los esfuerzos desarrollados por los historiadores de la ciencia españoles han dado un gran impulso a los estudios visuales sobre el Barroco y la Edad Moderna, abriendo nuevas perspectivas de colaboración con los historiadores del arte donde también es posible registrar una nueva sensibilidad al respecto. En este sentido resulta enriquecedor el panorama que sobre la cultura dieciochesca y la revolución visual ofrece Jesusa Vega en su libro, *Ciencia, Arte e Ilusión*³⁴ donde se rastrean las prácticas ilustradas y la modernización de las estructuras en España a partir de la interrelación de arte y ciencia. Su investigación se alinea, por su carácter renovado, con los ya mencionados Bernard Smith, Michael Jacobs y Daniela Bleichmar, y a ellos hay que sumar los trabajos de Martin Kemp, profesor de la universidad de Oxford, dedicado a la visualización de la

³¹ BLEICHMAR, Daniela. *Visible Empire: Botanical Expeditions and Visual Culture in the Hispanic Enlightenment*, Chicago: University of Chicago Press, 2012. Véase también su tesis *Visual culture in eighteenth-century natural history. Botanical illustrations and expeditions in the Spanish Atlantic*. Dissertation presented to Princeton University, January 2005.

³² Entre últimos trabajos están PIMENTEL, Juan. *El rinoceronte y el megaterio. Un ensayo de morfología histórica*. Madrid: Abada Editores, 2010; o MARCAIDA, José Ramón. *Arte y Ciencia en el Barroco Español*. Madrid: Marcial Pons, 2014.

³³ Véase, entre otros, SAN PÍO, M^a Pilar y PUIG-SAMPER, Miguel Ángel. *El Águila y el nopal. La expedición de Sessé y Mociño a Nueva España*, Barcelona: Lunwerk, 2000; PELAYO, Francisco (ed.). *Pehr Löfving y la expedición al Orinoco 1754-1761*, Madrid: Turner, 1990.

³⁴ CSIC: Madrid, 2010.

ciencia, la experiencia y la cultura³⁵. Por último, otro estudioso que ha hecho sustanciales aportaciones a estas temáticas es Peter Mason, que tras haber pasado por universidades de prestigio como Oxford, se define a sí mismo como “exantropólogo”³⁶ y, a día de hoy, es investigador independiente. Mason se ha interesado, especialmente, por la construcción de la imagen del otro tras la conquista de América, basándose en el análisis de imágenes, desde una perspectiva antropológica. Desde el momento en el que los primeros europeos llegaron al Nuevo Continente, y durante los siglos posteriores, la visión de América como parte de la alteridad supuso la creación de un código. Los artistas influyeron las formas tempranas de percibir los paisajes lejanos. Su visión, pese a su intencionada objetividad, como diría Galison, fue distorsionada por las modas, la propaganda colonial o el decoro³⁷. La codificación sirvió, más que para representar, para *presentar* América a Europa, como ha demostrado Mason en obras como *Deconstructing America. Representations of the Other*³⁸, *Infelicities: Representations of the Exotic*³⁹ y *The Lives of Images*⁴⁰.

Este tipo de estudios visuales, en línea con las ideas de Jay, Alpers y Baxandal, están orientados hacia el significado cultural a partir de la visualidad, comprendiendo el acto de ver como una práctica ideológica. Cada contexto cultural realiza el acto de *ver* basándose en determinadas convenciones, que se manifiestan en sus formas de representación⁴¹. Desde los años sesenta del siglo XX, la nueva historia del arte empezó a considerar la obra de arte como un artefacto cultural, que podía ser abordado desde distintas perspectivas, incluyendo los estudios visuales y la cultura visual. Fue Michael Baxandall quién usó el término en 1972, en conexión con las experiencias visuales de la práctica cotidiana y la sociedad. Baxandall definió como *Period Eye* al hecho de que todo observador procesa la información visual de diferente manera, utilizando una

³⁵ Algunos de sus trabajos son *The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, New Haven: Yale University Press, 1990; *Visualizations: The Nature Book of Art and Science*, Oxford: Oxford University Press, 2000; o *Leonardo da Vinci: Experience, Experiment, and Design*, Princeton University Press, 2006.

³⁶ Véase su introducción en *Deconstructing America. Representations of the Other* London and New York: Routledge, 1990.

³⁷ Además de la visión que el artista deja en su impronta, el dibujo como parte de la formación artística se adaptaba a las normas y al decoro. Sobre este tema véase BERMINGHAM, Ann. *Learning to Draw. Studies in the Cultural History of a Polite and Useful Art*, Yale University Press, 2000.

³⁸ London and New York: Routledge, 1990.

³⁹ Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1998.

⁴⁰ London: Reaktion Books, 2001.

⁴¹ Jay enunció los llamados “régimenescópicos”, que caracterizan las diferentes formas del acto de *ver*, en la Modernidad. Véase JAY, Martin. “Regímenes escópicos de la modernidad”, en *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Barcelona: Paidós, 2003, pp. 221-252.

combinación innata de experiencias culturalmente determinadas⁴². Por su parte, Alpers había mostrado que las formas de acercarse al conocimiento, propias de la cultura holandesa del siglo XVIII, se podía deducir a través de su visión implícita en la práctica pictórica⁴³. En los últimos años ha tenido lugar un intenso debate metodológico con más incidencia fuera de nuestras fronteras que en nuestro país⁴⁴, pero hoy se acepta en términos generales, como señala Hernández Navarro, que la construcción social de la visualidad se apoya en la convencionalidad de ideologías, explícitas a través de los modelos de representación, tanto discursivos como visuales⁴⁵.

Que el proyecto político de dominación europea se reflejó como un ejercicio de ideología en sus producciones visuales, es un hecho. Como ha demostrado Bleichmar, ciencia, arte e imperialismo se manifestaron también a través de la Historia Natural, como proyecto científico, y esta cultura del poder también cristalizó en el contexto español⁴⁶. El objetivo de este proyecto ilustrado fue definir y describir con métodos e instrumentos propios de las ciencias naturales, la naturaleza y la propia humanidad. La confianza en la razón y el afán modernizador, motivaron el avance de la ciencia española, que se miraba en el espejo de la revolución científica europea, pero del mismo modo participó de sus prácticas dominadoras.

Fue Carlos III quien dio un definitivo impulso a diferentes proyectos científicos tanto en la Península como en el Nuevo Continente, siendo la militarización y la centralización dos de sus rasgos más acusados, así como la adquisición de conocimientos técnicos a través del envío de pensionados, espías y la contratación de expertos extranjeros. Todos los proyectos estuvieron ligados directamente al Estado o promovidos desde él. En este sentido también incidió la expulsión de los jesuitas y el ensayo de reforma de las universidades que, en el campo de la ciencia, no dio los frutos deseados, por lo que se fundaron colegios de cirugía, jardines botánicos, laboratorios químicos o el Real Gabinete de Historia Natural. La investigación americanista se desarrolló a través de las diferentes expediciones científicas, con objetivos militares, sanitarios, minero-

⁴² BAXANDALL, Michael. *Pintura y vida cotidiana del renacimiento*, Gustavo Gili: Barcelona, 2000.

⁴³ ALPERS, Svetlana. *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*. London: Penguin Books, 1983. En español *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, Madrid: Hermann Blume, 1987.

⁴⁴ Así lo pone de manifiesto el análisis de VEGA, Jesusa. “Del pasado al futuro de la Historia del Arte en la Universidad Española”, en *Ars Longa. Cuadernos de Arte*, 16, 2007, pp. 41-56.

⁴⁵ HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel Ángel. *El archivo escotómico de la modernidad. Pequeños pasos para una cartografía de la visión*, Madrid: Ayuntamiento de Alcobendas, 2007.

⁴⁶ BLEICHMAR, 2012.

metalúrgicos y de búsqueda de recursos naturales⁴⁷. Los avances y el prestigio de la ciencia española a lo largo del siglo XVIII son innegables, pero si hay un acontecimiento que marcaría el futuro de la ciencia española, es la incorporación de Jorge Juan y Antonio de Ulloa a la expedición francesa de “La Condamine”, destinada a la medición del Ecuador⁴⁸.

La política ilustrada desarrollada en España a lo largo del siglo concedió gran importancia a las nuevas disciplinas científicas que estuvieron al servicio del proyecto de modernización de las estructuras económicas y sociales. Los sucesivos gobiernos de la monarquía borbónica hicieron un evidente esfuerzo por modificar las relaciones coloniales, tanto en el orden político como económico, promoviendo reformas administrativas y enviando expediciones portadoras de la nueva ciencia a América⁴⁹. Las expediciones y viajes dirigidos por las instituciones –especialmente por Casimiro Gómez Ortega, director del Real Jardín Botánico– se encargaron, por una parte, de elaborar el catálogo de la naturaleza para su control posterior y, por otra, de la puesta en práctica de medidas reformistas, especialmente en lo que se refería a la sanidad y la enseñanza.

Las grandes expediciones botánicas se lanzaron en la segunda mitad de siglo. La primera fue la Real Expedición Botánica a los reinos de Perú y Chile (1777-1786), dirigida por Hipólito Ruiz y José Antonio Pavón, y contó con Joseph Brunete e Isidro Gálvez, alumnos de la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en calidad de dibujantes. Entre los resultados fue relevante la recolección de gran variedad de quinas y la publicación de la *Quinología* (1792), además de la edición monumental *Flora peruviana et chilensis*, de la que aparecieron tres volúmenes (1798-1802) y cuyo material quedó, en gran parte, inédito.

⁴⁷ Véase PESET, Mariano y PESET, José Luis. *La Universidad española (siglos XVIII y XIX)*, Madrid: Taurus, 1974; SELLÉS, Manuel A.; PESET, José Luis y LAFUENTE, Antonio. *Carlos III y la ciencia de la ilustración*, Madrid: Alianza Editorial, 1988; AGUILAR PIÑAL, Francisco. *Bibliografía de Estudios sobre Carlos III y su época*, Madrid: CSIC, 1988.

⁴⁸ Véase LACONDAMINE, Charles M. *Viaje a la América Meridional*, Madrid: Alta Fulla, 1986; LAFUENTE, Antonio y MAZUECOS, Antonio. *Los Caballeros del Punto Fijo*, Barcelona: Ed. del Serbal-CSIC, 1987; VALVERDE, Nuria. *Un mundo en equilibrio. Jorge Juan (1713-1773)*, Madrid: Marcial Pons Historia, 2012; y PUIG-SAMPER, Miguel Ángel. “Antonio de Ulloa, naturalista”, en M. Losada y Consuelo Varela (eds.), *Actas del II Centenario de Don Antonio de Ulloa*, Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos - CSIC- Archivo General de Indias, 1995, pp. 97-124.

⁴⁹ Véase LAFUENTE, Antonio y SALA, José. *Ciencia colonial en América*, Madrid: Alianza, 1992.

La Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada (1782-1808), capitaneada por José Celestino Mutis⁵⁰, fue la siguiente y lo más significativo es que organizó una auténtica institución científica con tareas centralizadas y dedicada a varias disciplinas. Para ello se profesionalizaron las actividades gracias en gran parte a la formación de científicos criollos, que lograron cierta autonomía respecto a la metrópoli madrileña, hasta crear una pequeña comunidad con características propias. Salvador Rizo dirigió un admirable taller de pintura dedicado a las representaciones iconográficas de la flora de Bogotá, que contó con la participación de numerosos artistas, entre los que cabe destacar a Francisco Javier Matis, los hermanos Cortés, Vicente Sánchez, Antonio Barrionuevo o Antonio Silva. Una fábrica visual que dio uno de los mayores frutos de la expedición, ya que la obsesión de Mutis por representar fielmente las plantas descritas y la utilización de una técnica cromática peculiar, ya que se utilizaron los tintes extraídos de los propios vegetales, y tuvo como resultado una colección de 6.000 dibujos.

Cuatro años después de que comenzara la expedición dirigida por Mutis se lanzó la Real Expedición Botánica a Nueva España (1786-1803), dirigida por Martín Sessé y el José Mariano Mociño. Sus trabajos se ampliaron hasta gran parte del territorio, entre San Francisco de California y León de Nicaragua, la bahía de Nutka, las islas de Cuba, Puerto Rico y Santo Domingo. Sus resultados recogieron un amplio muestrario de plantas, animales y minerales, además de datos etnográficos y una importante obra gráfica. Como en los casos anteriores, algunas de sus obras fundamentales no se publicaron hasta mucho tiempo después, la *Flora Mexicana* y *Plantae Novae Hispaniae*. La producción científica de la expedición resultó encontrar oposición frente a las nuevas sistematizaciones científicas europeas. Frente a la artificiosidad de los nuevos sistemas, se pidió una ciencia más útil, basada en los conocimientos de los antiguos mexicanos y el respeto a la naturaleza. Un argumento que sirvió de escudo a los nuevos científicos criollos frente a los españoles⁵¹.

⁵⁰ Véase PÉREZ ARBELÁEZ, Enrique. *José Celestino Mutis y la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada*, Bogotá: ICH, 1983; AMAYA, José Antonio. *Celestino Mutis y la Expedición Botánica*, Madrid: Debate, 1986; AMAYA, José Antonio; PUIG-SAMPER, Miguel Ángel. *Mutis al natural. Ciencia y Arte en el Nuevo Reino de Granada*, Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2008 (Catálogo exposición. 2ª edición en Madrid, Real Jardín Botánico, 2009. 3ª edición en Valencia, Universidad de Valencia, 2009); FRÍAS Marcelo. *Tras el Dorado Vegetal. José Celestino Mutis y la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada*, Sevilla: Diputación Provincial, 1994.

⁵¹ Véase ACEVES, Patricia. "La difusión de la ciencia en la Nueva España en el siglo XVIII: la polémica en torno a las nomenclaturas de Linneo y Lavoisier", *Quipu*, 4, 3, pp. 357-385, 1987; MORENO, Roberto. *La primera cátedra de botánica en México*, México: SMHCT, 1988.

La exploración más completa del Pacífico, a imitación de la realizada por los ingleses y franceses con las expediciones de Cook y La Pérouse, quedaría reservada al oficial de origen italiano Alejandro Malaspina, cuyo viaje (1789-1794) señala el punto culminante de los estudios españoles de su imperio colonial antes de que se iniciara su desintegración. En el equipo estuvieron relevantes figuras de las ciencias y las artes, entre las que podemos mencionar el capitán José Bustamante, el cartógrafo Felipe Bauzá, los naturalistas Tadeo Haenke, Luis Née y Antonio Pineda y un elenco destacado de artistas: José Guío y José del Pozo primero y, Fernando Brambila, Juan Ravenet y Tomás de Suria⁵², después. Todos ellos desarrollaron un ingente trabajo que resultó en el acopio de un valioso material gráfico sobre las tierras visitadas en América del Sur (Patagonia y costas del Pacífico), América del Norte (desde Acapulco hasta Alaska con especial insistencia en Nutka), Filipinas, Nueva Zelanda, Australia y el archipiélago de la Polinesia. Lamentablemente, pese a la envergadura de esta expedición, los frutos tampoco pudieron ver la luz debido a la incautación de los materiales, el encarcelamiento de Malaspina y la prohibición de la publicación de resultados. El mismo Humboldt, que conoció y utilizó abundantemente el material científico de la expedición Malaspina pues estaba en proceso cuando él mismo iniciaba su periplo americano con el permiso del rey Carlos IV⁵³, subrayó frecuentemente, a lo largo de su vida, la importancia científica de esta última empresa española.

En este contexto de fomento y desdichas científicas, se comprende que el viaje americano de Humboldt, autofinanciado e independiente, alcanzara un éxito sin precedentes. Mientras que las expediciones promovidas por la corona española, acababan en desgracia o se demoraba la publicación de sus resultados, quedando muchos de ellos inéditos, el viajero alemán no tuvo interferencias políticas de ningún tipo; desde París, pagó de su bolsillo la edición de sus relatos. Humboldt era conocedor de la situación científica española, se había instruido durante su estancia en España y sus intercambios intelectuales, y conocía la complicada situación política; resulta notorio que decidiera evitar el paso por España tras su vuelta, dirigiéndose directamente

⁵² Para información detallada sobre los pintores de la expedición véase SOTOS SERRANO, 1982.

Sobre las cuestiones político-científicas de la expedición véase SOLER PASCUAL, Emilio. *La conspiración Malaspina (1795-1796)*, Alicante: Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert", 1990; GALERA, Andrés. *La Ilustración española y el conocimiento del Nuevo Mundo. Las Ciencias Naturales en la Expedición Malaspina (1789-1794): La labor científica de Antonio Pineda*, Madrid: CSIC, 1988; y PIMENTEL, Juan. *La física de la Monarquía. Ciencia y política en el pensamiento colonial de Alejandro Malaspina (1754-1810)*, Madrid: Doce Calles, 1998.

⁵³ Véase PUIG-SAMPER, Miguel Ángel y REBOK, Sandra. *Sentir y medir. Alexander von Humboldt en España*, Madrid: Doce Calles, 2007.

a las costas francesas⁵⁴. Su independencia y la libertad de acción que alcanzó, provocó que fueran mucho mayores sus resultados: la publicación de sus trabajos, pagados de su propio peculio, así como su calidad científica y sus esfuerzos de divulgación, hizo de la expedición de Humboldt la primera obra visual americana que se difundió en Europa con verdadero alcance.

Los viajes de descubrimiento habían puesto el foco en una naturaleza infinita e incontrolable, que se escapaba a la noción construida y delimitada que había intentado transmitirse desde los primeros avances científicos y que se puede identificar con la publicación del *Systema Naturae*, de Carl von Linné, en 1735. Con esta obra, la iconografía naturalista alcanzó un nivel de detalle impactante a través de detallados dibujos botánicos y zoológicos, que pretendían clasificar toda la naturaleza alrededor del mundo y que, además, hicieron de la imagen un instrumento activo para el conocimiento. Se puede decir que todo tipo de viajeros curiosos⁵⁵ empezaron a circular alrededor del mundo, registrando y catalogando todo cuanto veían llevando a la práctica los principios ilustrados de la recolección y el registro científico. Esto, por el lado de la ciencia pero al mismo tiempo, la experiencia de la naturaleza se iba enriqueciendo con nuevas categorías como lo pintoresco y lo sublime, generadoras de renovadoras estéticas en el ámbito de la creación artística. Los viajes lejanos, el descubrimiento de que no todo era medible y cuantificable, lo inesperado, la sorpresa... actuaron sobre lo imaginario y lo real.

Las expediciones científicas reclutaban pintores y dibujantes para llevar a cabo las tareas de registro visual de especies. Prácticamente, desde un principio se impuso la lógica linneana, y de este modo el viaje fue uno de los escenarios en los que arte y ciencia estuvieron íntimamente vinculados. Los científicos recogían nuevas especies que los artistas fijaban y normalizaban, pero el interés de estos últimos trascendió los límites y empezaron a captar los paisajes cuyo carácter comenzaba a tener demanda

⁵⁴ La coyuntura bélica que inaugura el siglo XIX acabó por contribuir a la decadencia de la ciencia española con la quiebra de los centros de estudio y la diáspora de los científicos, muchos de ellos exiliados o perseguidos por motivos políticos. Véase SANCHEZ RON, José María. *Cinzel, Martillo y Piedra*, Madrid: Taurus, 1999. A partir de aquí, los estudios sobre el exilio científico se han focalizado, especialmente, en el período que abarca la guerra civil, momento en el que tuvo lugar la gran diáspora de científicos, intelectuales y artistas españoles. Véase LÓPEZ SÁNCHEZ, José María. *Los refugios de la derrota. El exilio científico e intelectual republicano de 1939*, Madrid: La Catarata-CSIC, 2013.

⁵⁵ Precisamente la curiosidad fue uno de los factores más importantes para el desarrollo del motor científico y uno de los conceptos fundamentales de la Ilustración. Véase MACGREGOR, Arthur. *Curiosity and Enlightenment: Collectors and Collections from the Sixteenth to the Nineteenth Century*, New Haven and London: Yale University Press, 2007.

entre los aficionados al arte. Las imágenes trascendían la teoría de catalogación de la naturaleza desarrollada por Linné desde su laboratorio, se trataba de tierras inhóspitas y lejanas, que escapaban a esa concepción normativa del mundo.

El proyecto científico de la Historia Natural consistía en la sistematización del conocimiento para abarcar toda la superficie de la Tierra y las expediciones emplearon a numerosos artistas al servicio de la ciencia. Sin embargo, al mismo tiempo, los viajes artísticos como el *Grand Tour* dirigían su mirada hacia otros horizontes, con un carácter romántico en busca del pasado, las ruinas y los paisajes pintorescos. En este tipo de viajes, la ciencia no era el principal objetivo pero tampoco tenía por qué quedarse a parte. La búsqueda de la sistematización respondió a un carácter más estrictamente ilustrado, mientras que, a su vez, los sentimientos del viajero afloraban al encontrarse con paisajes pintorescos o situarse frente a escenas sublimes de la naturaleza. Mientras que este tipo de viajero romántico se suele asociar a un contexto de *Grand Tour*, los viajes científicos no estuvieron, tampoco, exentos de relatos que expresaban el incipiente Romanticismo. En muchas expediciones científicas, como las de Cook en el Pacífico, la naturaleza impresionó a los tripulantes de tal forma que fue necesario exigir nuevos criterios de juicio que ya no podían expresarse, exclusivamente, a través la catalogación científica⁵⁶.

Humboldt asumió los parámetros de la tradición científica ilustrada y los introdujo en la nueva sensibilidad de la experiencia subjetiva que se afianzará en el romanticismo⁵⁷. Se podría definir como una figura doblemente en tránsito, por un lado, siendo ante todo un científico, sintió como un artista los exuberantes paisajes americanos, por otro su narrativa ilustrada se tornaba en sensibilidad romántica que le movía a expresar las sensaciones que le produjo tal experiencia estética. La naturaleza como algo que podía ser científicamente registrado, pero que, a su vez, elevaba el espíritu humano.

1.2. De científico universal a sujeto postcolonial

Como hemos visto durante el periodo ilustrado se creó una nueva imagen del mundo debido, entre otras cosas, a la alianza entre el arte y la ciencia. En este contexto, la

⁵⁶ Véase KWA, Chunglin. "Alexander von Humboldt's inventions of the Natural Landscape", *The European Legacy: Toward New Paradigms*, 10, 2, 2005, pp.149-162.

⁵⁷ DETTELACH, 2001.

nueva forma de ver la naturaleza en Humboldt puede ser entendida como el resultado del espíritu de su tiempo. Su logro fue fusionar el estudio más riguroso de la geografía física con las sensaciones que producen en el hombre las fuerzas internas de la naturaleza. El mismo Humboldt explicó en varias de sus obras, como *Ensayo sobre la Geografía de las Plantas*⁵⁸ y *Cuadros de la Naturaleza*⁵⁹, que su visión necesitaba más que el estudio riguroso de las formas; para entender la inmensidad del cosmos la naturaleza debía ser representada a través del arte del paisaje. Pero, sobre todo, es en el extenso texto que escribiría al final de su vida, *Cosmos* (1845-62)⁶⁰, donde expuso sus argumentos sobre la necesidad de la pintura de paisaje para difundir el estudio de la naturaleza, particularmente en el capítulo titulado "Influencia de la pintura de paisajes en el estudio de la naturaleza". Se trata de un texto capital pero que no ha recabado la suficiente atención de los historiadores del arte. Por otra parte, su obra visual por excelencia el *Atlas Pittoresque* —un conjunto de sesenta y nueve grabados, que se interrelacionan con textos narrativos sobre la naturaleza y la sociedad americana—, tampoco ha recibido la atención que se merece, no tanto en el contexto hispano-americano, sino sobre todo entre los historiadores del arte en general, algo que no deja de ser sorprendente.

La estética humboldtiana del paisaje es un lenguaje aparte, un tema reservado e inédito para la historia europea del arte, su nombre no figura en las historias generales a pesar de su trascendencia. Como explica Hanno Beck, uno de sus más famosos biógrafos, la crítica de arte alemana, muy conservadora, que rechazaba la pintura al aire libre y la técnica de bocetos al óleo, apenas le tuvo en cuenta⁶¹. Sin embargo, la escuela de

⁵⁸ La primera edición de *Ensayo sobre la Geografía de las plantas* se publicó en París con el nombre de *Essai sur la Géographie des Plantes*. La primera edición en alemán es de 1807, mientras que la primera traducción española, realizada por José Tadeo LOZANO, se publicó en el número 16 del *Semanario del Nuevo Reino de Granada*, que publicaba Francisco José de Caldas en Santafé de Bogotá, en abril de 1809. Véase HUMBOLDT, Alexander v. *Essai sur la géographie des plantes accompagné d'un tableau physique des régions équinoxiales*, París: Levrault, Schoell et Cie., 1805. En español: *Ensayo sobre la geografía de las plantas; acompañado de un cuadro físico de las regiones equinocciales*, México: Siglo XXI, 1997.

⁵⁹ La obra *Cuadros de la Naturaleza*, se publicó por primera vez en alemán en el año 1808 con el título original *Ansichten der Natur mit wissenschaftlichen Erläuterungen* y en su edición francesa se publicó con el nombre de *Tableaux de la Nature*. Cuando el autor ya contaba con ochenta años, en 1849, publicó nueva edición más completa y revisada de la que proceden la traducción inglesa *Aspects of Nature* de 1850 y la española *Cuadros de la Naturaleza* de 1875 que tradujo Bernardo Giner de los Ríos. Hemos utilizado la edición francesa *Tableaux de la Nature*, París: Gide, 1808.

⁶⁰ Constaba de cinco tomos pero el último quedó inconcluso a la muerte de Humboldt, en el año 1859, y no vio la luz en Alemania hasta 1862. Éste fue incorporado en la última edición de la obra, hecha por el CSIC, en 2011.

⁶¹ Una excepción es el libro *Subjetividad*, del filósofo Joachim Ritter (1963), donde es mencionado en el tema dedicado al paisaje. Véase GONZÁLEZ, Beatriz. "La escuela de Humboldt: Los pintores viajeros y

Humboldt fue una escuela de paisajistas basada en sólidos planteamientos filosóficos, que contó con numerosos seguidores, tanto pintores viajeros en América como grabadores en Europa, a los que se suman aquellos pintores de paisaje y costumbres de los países por donde transitó. El resultado fue que a lo largo del siglo XIX, la forma de hacer de Humboldt fue enormemente significativa para las regiones americanas, mucho más de lo que se ha considerado. Su teoría del paisaje supuso la alternativa real a la actitud científica inspirada por las expediciones botánicas y un nuevo concepto que daba un paso más allá a lo que reconocemos como pintura colonial⁶².

La primera generación de profesionales de la pintura de paisaje americano se desarrolló en torno a la categoría estética de lo sublime y la concepción de América como tierra virgen, como paraíso; espacio de reflexión moral y muestra de magnificencia natural. Ciertamente los estudios sobre el paisaje americano del siglo XIX destacan la importancia de lo sublime en la *River Hudson School*, cuyas más conocidas escenas son de Norte América, pero es fundamental tener en cuenta que muchos de estos pintores, como Frederic Edwin Church, viajaron por el Sur, siguiendo los pasos de Humboldt y creando las primeras escenas del paisaje tropical.

La época floreciente de esta escuela fue entre 1850 y 1860, aunque muchos de ellos siguieron pintando hasta bien entrado el siglo XX. Durante estos años sus integrantes viajaron ampliamente, pintando las regiones de América, donde la naturaleza se mostraba en su mayor esplendor. Muchos pasaron largas temporadas pintando en el norte de América y sus entornos naturales, como Yosemite. Tras la guerra civil (1861-5) la escuela empezó a perder importancia, en contraste con otros movimientos que incitaban mayor interés⁶³. No sería hasta bien entrado el siglo XX cuando reviviría un nuevo interés por su estudio, atendiendo a su gran valor artístico y su importancia histórica y cultural. Desde entonces, la academia norteamericana, ha dedicado numerosos estudios a esta escuela, aunque uno de los estudios más importantes fue el de Barbara Novak⁶⁴, cuyo trabajo aportó una nueva visión de esta escuela desde una

la nueva concepción del paisaje”, *Credencial Historia*, 122, 2000. En línea: <http://www.banrepcultural.org/node/32550> [último acceso: 30/09/2015]

⁶² *Ibid.*

⁶³ MARTER, Joan M (ed.). *The Grove Encyclopedia of American Art*, Volume 1, Oxford & New York: Oxford University Press, 2011, p. 562.

⁶⁴ Véase NOVAK, Barbara. *American Painting of the Nineteenth Century, Realism, Idealism, and the American Experience*, New York, Washington and London: Praeger, 1969; “American Landscape: Changing Concepts of the Sublime”, en *American Art Journal*, 4, 1, 1972, pp. 36-42; y *Nature and Culture: American Landscape and Painting 1825-1875*, New York: Oxford University Press, 1980.

perspectiva cultural. Su trabajo mostró cómo las obras de estos artistas figuraban con una muestra del cambiante clima filosófico y social que se vivió en la América del siglo XIX, alrededor del cual se situaban científicos como el propio Humboldt, además de Louis Agassiz (1807- 1873) o Charles Darwin (1809 -1882), o poetas como los mencionados Thoreau o Whitman, que situaban a estos paisajes como un claro ejemplo de las convergencias entre arte y ciencia. La obra de Novak situó las pinturas en su contexto cultural descontruyendo los principales discursos sobre la Naturaleza americana y los debates que se produjeron en torno a la pintura, la naturaleza y el paisaje, interrelacionando su ideología política, religión, ecología y estética. Adicionalmente, numerosos estudios se han centrado en el análisis profundo de estilos, autores e influencias⁶⁵.

La gran aportación de Humboldt, que hizo de sus enseñanzas un manual para varios artistas, residió en su forma innovadora de comprender el paisaje. Las técnicas de observación científica le permitieron apreciar el paisaje en detalle, identificando cada especie de forma concreta, práctica derivada del empirismo ilustrado, propio de los hombres y mujeres de ciencia. Seguidamente, el paisaje observado científicamente debía ser asimilado a través de la razón, completando su conocimiento con el estudio. Una vez que esos datos habían penetrado en la imaginación, todos sus detalles deberían ser plasmados en una vista general, que permitiera apreciar la grandeza de la naturaleza a través de la pintura, donde se expresara no sólo su taxonomía sino también una relación de las partes con el todo, dando cabida al arte y la imaginación. En sus viajes la ciencia sería su principal instrumento, pero integrada en la estética y el arte de una forma magistral.

Humboldt viajó por el subcontinente americano mostrando una nueva manera de representar la naturaleza, ofreciendo a Europa una imagen del Nuevo Mundo que nunca se había visto antes. Creyó en la idea de una ciencia que, con el fin de entender lo que estaba siendo observado, necesitaba del arte para sentir la naturaleza en su totalidad. Su

⁶⁵Véase HOWAT, John K. *American Paradise: The World of the Hudson River School*, New York: The Metropolitan Museum of Art, 1987; MEYERS, Kenneth. *The Catskills: Painters, Writers and Tourists in the Mountains 1820-1895*, New York: The Hudson River Museum of Westchester, 1987; MILLER, Angela. *The Empire of the Eye: Landscape Representation and American Cultural Politics, 1825-1875*, London: Cornell University Press, 1993; y COOPER, James F.: *Knights of the Brush: The Hudson River School and the Moral Landscape*, New York: Hudson Hills Press, 1999.

En España, el Museo Thyssen-Bornemisza es uno de los pocos europeos que reúne una amplia selección de arte americano del siglo XIX. Véase el catálogo de exposición de NOVAK, Barbara; MANTHORNE, Katherine E. y GARCÍA FELGUERA, María de los Santos. *Explorar el Edén. Paisaje americano del siglo XIX*, Madrid: Fundación Colección Thyssen, 2000.

deseo era registrar desde el carácter científico hasta la expresión de los sentimientos que el ser humano experimenta en ella. Su personalidad nos muestra a un gran sintetizador, de precisión analítica estricta, propia del viajero ilustrado, y con una visión artística de la naturaleza, un espíritu romántico sacudido por el espectáculo sublime de los impresionantes paisajes tropicales. Quiso representar la naturaleza americana en su plenitud tal como él la había experimentado, ofreciéndola a la Europa civilizada en su totalidad dramática, más allá de la estricta clasificación científica, y cuyo carácter abrumador escapaba a la comprensión humana.

Además de sus aportaciones como teórico hay otros aspectos de Humboldt que lo hace partícipe de lo que consideramos el mundo del arte, como su capacidad para crear escuela. Muchos artistas practicaron la reproducción del paisaje según Humboldt y siguieron la metodología de la que fue pionero convirtiendo sus teorías en la principal herramienta de sus carreras. Su impulso motivó a los artistas a realizar sus propias creaciones, más que relegando su trabajo al servicio de la ciencia, equiparando la pintura de paisaje a la práctica científica. Por otro lado, Humboldt fue muy activo tanto colaborando con artistas que elaboraran sus mapas, diagramas, gráficos e ilustraciones, como con los que reprodujeron su obra, siendo promotor y mecenas de muchos de ellos. Para él, la imagen adquirió una importancia fundamental en la difusión científica pero de todas ellas la obra pictórica por excelencia fue *Atlas Pittoresque*, en la cual hemos considerado oportuno centrar nuestra atención.

Como destacaba Caro Baroja sobre los paisajistas, a ellos “siempre les interesó, ante todo, la Naturaleza; en segundo lugar las cosas hechas por el hombre dentro de ella y en tercero el hombre, o los hombres en conjunto”⁶⁶. Humboldt supondría la unión teórica de esos tres intereses en un solo cuerpo teórico, convirtiendo a los paisajistas en auténticos creadores de conocimiento. La teoría del paisaje que proponía Humboldt estaba compuesta por nuevos medios de medición y análisis, que proponían una transmisión visual entendida de forma global, una visión total de la naturaleza en su conjunto. Esta sería la clave del *Humboldtian Landscape*. Así como el concepto *Humboldtian Science*, mencionado anteriormente⁶⁷, está generalmente aceptado para comprender su visión globalizadora en su trabajo científico, los historiadores del arte deberíamos asumir que también existe un *Humboldtian Landscape*, que muchos artistas

⁶⁶ CARO BAROJA, Julio. *Arte Visoria*, Barcelona: Tusquets, p. 138.

⁶⁷ DETTELBACH, 1996.

utilizaron para representar las escenas descritas por Humboldt, siguiendo la metodología que él avanzó, haciendo de este “paisaje científico” el tema central de sus carreras, pero con una nueva visión⁶⁸. Entre los que viajaron por el Sur de América, se desarrollaría la esencia de lo que se convirtió en el paisaje tropical, con una nueva percepción moral y trascendente de la naturaleza. La comparación entre el material visual de Humboldt, movido por la catalogación y el orden, y las obras de los pintores que, posteriormente, desarrollan la visiones de lo tropical, nos ilustran sobre las distintas miradas que se desarrollaron entre los siglos XVIII y XIX.

Los estudios geográficos, desde hace años y coincidiendo con lo que se ha llamado “la recuperación del paisaje”, han reivindicado la figura de Alexander von Humboldt como el precursor de la actual concepción paisajística en la Geografía⁶⁹, que propone una doble perspectiva del mismo, la sensible (subjetiva) y la analítica (objetiva)⁷⁰. En relación al papel de Humboldt en la concepción moderna del paisaje y así mismo, son numerosísimas las aportaciones que se han hecho desde otras disciplinas como la Literatura, la Geografía y la Historia de la Ciencia⁷¹. La historiografía desde la Historia del arte es sustancialmente menor. El estudio exhaustivo sobre los pintores latinoamericanos seguidores de Humboldt de Renate Löschner, *Lateinamerikanische Landschaftsdarstellungen der Maler aus dem Umkreis von Alexander von Humboldt* (1976)⁷², supuso un primer y sólido paso adelante pero no fue suficiente para afianzar su figura en el mundo del arte. Siguiendo su estela, Pablo Diener, y Frank Baron se ocuparon en estudiar la obra de diversos pintores del paisaje latinoamericano⁷³, y

⁶⁸ Se desarrollaron como pintores de la naturaleza americana y muchos se establecieron dentro de la escuela de paisaje definida como *Hudson River School*. Esta escuela tiene una extensa bibliografía, especialmente en la academia norteamericana. Además de NOVAK, 1969, 1972 y 1980; véase HOWAT, John K. *American Paradise: The World of the Hudson River School*, New York: Metropolitan Museum of Art, 1987; COOPER, James F. *Knights of the Brush: The Hudson River School and the Moral Landscape*, New York: Hudson Hills Press, 1999. Para una visión general sobre los estudios que se han realizado sobre esta escuela véase SULLIVAN, Mark White. *The Hudson River School: An Annotated Bibliography*, Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1991.

⁶⁹ Véase GÓMEZ-MENDOZA, Josefina; ORTEGA, Nicolás y MUÑOZ, Julio. *El pensamiento geográfico: estudio interpretativo y antología de textos: (de Humboldt a las tendencias radicales)*, Madrid: Alianza Editorial, 1982.

⁷⁰ CORBERA, Manuel. “Ciencia, Naturaleza y Paisaje en Alexander von Humboldt” en *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, 64, 2014, pp. 37-64.

⁷¹ Evidentemente han sido fundamentales en el desarrollo de la investigación e iremos dialogando con los diversos autores a lo largo del texto, no obstante en relación con América debemos destacar el libro de KUTZINSKI, Vera; ETTE, Ottmar y DASSOW-WALLS, Laura. *Alexander von Humboldt and the Americas*. Berlin: Edition tranvia. 2012. En relación con su estancia en España véase PUIG-SAMPER, 2007.

⁷² Berlín: Technische Universität Berlin, 1976. En español véase LÖSCHNER, 1988.

⁷³ Sobre la representación artística de América Latina bajo la influencia de Humboldt, además de los mencionados textos de Löschner, véase DIENER, Pablo, “La pintura de paisaje entre los artistas

basándonos en los resultados se puede afirmar que, realmente, existió una escuela de pintura que siguió los preceptos humboldtianos. Por nuestra parte, no sólo no cuestionamos dicha existencia, sino al contrario, la investigación que hemos llevado a cabo refuerza esta línea ampliándola en el contexto de su vida y producción. En consecuencia, ha sido fundamental ponerse al día sobre los estudios relacionados con la figura de Humboldt.

Si bien en la actualidad el científico cuenta con su propia metabiografía⁷⁴, fue Klencke el autor de una de las primeras biografías relevantes, publicada en Alemania, en 1851 y titulada *Alexander von Humboldt: Ein biographisches Denkmal*⁷⁵, en 1860, vio la luz en inglés *The life, travels, and researches of Baron Humboldt*, una pequeña obra de carácter didáctico editada por W. Macgillivray que tuvo enorme difusión⁷⁶. Del conjunto de sus estudios biográficos consideramos especialmente relevantes la tesis doctoral de Charles Minguet, *Alexandre de Humboldt, historien et géographe de l'Amérique espagnole (1799-1804)*, publicada en Francia, donde Humboldt pasó la mayor parte de su vida⁷⁷; la biografía publicada en 1872 por Bruhns⁷⁸, *Alexander von Humboldt. Eine Wissenschaftliche Biographie* donde se relata con detalle la información referente a las relaciones de Humboldt con Inglaterra –tema que nos interesaba, especialmente, por su relación con la pintura inglesa–; y, por último, el libro de Hanno Beck, *Alexander Von Humboldt*⁷⁹, por ser una de las obras más completas sobre el científico.

En general, la repercusión de la obra de Alexander von Humboldt en España ha sido controvertida. Para algunos autores dicha influencia ha sido débil, pero ésta opinión puede ser fruto del desconocimiento como consecuencia de la discontinuidad que ha habido en el acceso a los estudios humboldtianos. El retraso en las traducciones podría deberse a razones políticas, como reacción de una monarquía absolutista como la española, ante la mente liberal de Humboldt. A finales de la centuria, tuvieron lugar las

viajeros”, en VV.AA. *Viajeros europeos del siglo XIX en México*. México: Fomento Cultural Banamex, 1996; y BARON, Frank. “From Alexander von Humboldt to Frederic Edwin Church: Voyages of Scientific Exploration and Artistic Creativity”, *HiN*, VI, 10, 2005, pp. 2-15.

⁷⁴ RUPKE, Nicolaas A. *Alexander Von Humboldt: A Metabiography*, Chicago: University of Chicago Press, 2008.

⁷⁵ KLENCKE, Hermann. *Alexander von Humboldt: Ein biographisches Denkmal*, Leipzig: Spamer, 1851.

⁷⁶ MACGILLIVRAY, William (ed.). *The life, travels, and researches of Baron Humboldt*. Edinburgh: Nelson, 1860.

⁷⁷ Maspero: París, 1969.

⁷⁸ Nosotros hemos utilizado la edición inglesa *Life of Alexander von Humboldt. Compiled in Commemoration of the Centenary of his Birth*, 2 vols., London: Longmans, 1873.

⁷⁹ Traducción de Carlos Gerhard, México: FCE, 1971.

primeras traducciones de algunas de sus obras más importantes, sobre todo gracias a la labor de la Institución Libre de Enseñanza (ILE). La corriente paisajística de Humboldt, es decir, la idea de que el paisaje es la expresión visible de un orden natural que demanda, para ser entendido, la comprensión mediante razón y sentimiento, fue una de las señas de identidad de los principios defendidos por Francisco Giner de los Ríos y sus colaboradores institucionistas. Sería Bernardo Giner de los Ríos (1846- 1912), el primero en traducir sus obras al español: en 1876, año de la fundación de la ILE, se publicó *Cuadros de la Naturaleza*⁸⁰, a partir de la traducción francesa de Galuski de 1865⁸¹; posteriormente traduciría *Cosmos*, publicada entre 1874 y 1875⁸², y *Sitios de las cordilleras y los pueblos indígenas de América*⁸³ que vio la luz en 1878.

Por su carácter integrador, sin disociar la dimensión natural de la cultural, la geografía moderna humboldtiana tampoco fue ajena al discurso institucionista, que además tenía múltiples nexos con el idealismo alemán⁸⁴. La naturaleza de Humboldt se estudia sobre el terreno, en contacto directo con la realidad, observando el mundo exterior y penetrando en las relaciones que lo vertebran; un discurso que estaba en consonancia con las nuevas corrientes pedagógicas de los institucionistas, que concebían una escuela al aire libre, un movimiento que trató de renovar la educación para cambiar la vida y conseguir también una sociedad más justa y sana, en armonía con su entorno.

Los primeros estudios relevantes sobre Humboldt en España salieron a la luz después de los años 30, por uno de los más productivos estudiosos del científico Amando Melón y Ruiz de Gordejuela. Autor de la primera biografía de Humboldt aparecida en España⁸⁵, publicó también numerosos artículos y ensayos sobre la trayectoria de Humboldt, especialmente sobre su estancia en España, tanto en la Península como en Tenerife. En 1958, Germán Bleiberg defendió su tesis doctoral en la Universidad Complutense de Madrid sobre la preparación del viaje de Humboldt en España, las circunstancias políticas y científicas que la rodearon y las relaciones que mantuvo con los círculos de

⁸⁰ *Cuadros de la Naturaleza*. Madrid: Imprenta y Librería de Gaspar, Editores, 1876.

⁸¹ HUMBOLDT, A.v.: *Tableaux de la nature*. Traduction de M. Ch. Galuski, la seule approuvée et surveillée par Humboldt. Paris: L. Guérin, 1865.

⁸² Madrid: Imprenta de Gaspar y Roig, Editores.

⁸³ Madrid: Imprenta y Librería de Gaspar, Editores.

⁸⁴ Sobre la recepción de Humboldt en España véase REBOK, Sandra. *Una doble mirada. Alexander Von Humboldt y España en el siglo XIX*, Madrid: CSIC, 2009.

⁸⁵ MELÓN Y RUIZ DE GORDEJUELA, Amando. *Alejandro de Humboldt: Vida y Obra*, Madrid: Clavileño, 1960.

eruditos e intelectuales de Madrid⁸⁶. Sin embargo, estos estudios sobre Alexander von Humboldt se dedicaron, principalmente, a cuestiones generales y son primordialmente descriptivas. Habría que esperar hasta los años noventa del siglo para que los estudios sobre el científico en España adquirieran un carácter más crítico, y será sobre todo con motivo del bicentenario de su partida hacia tierras americanas, desde 1999, cuando definitivamente se dé a conocer su figura y trayectoria en España a través de estudios, exposiciones y publicaciones conmemorativas.

Mención especial merece la gran exposición "Alejandro de Humboldt, una nueva visión del mundo" abierta en el Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid entre octubre de 2005 y enero de 2006⁸⁷. La exposición tenía por objetivo dar a conocer las grandes expediciones científicas realizadas por el investigador alemán en América, y ofrecer a la vez una síntesis sobre el pensamiento de Humboldt, la problemática social que encontró en América y el reflejo en sus obras. De la misma se elaboró un extenso catálogo, publicado en 2006, que contaba con la colaboración de diversos investigadores en el tema y que ampliaron, considerablemente, el interés sobre la figura del científico en España⁸⁸. En los últimos años, Miguel Ángel Puig-Samper y Sandra Rebok han venido desarrollando una importante labor documental y archivística, localizando y dando a conocer documentos y valiosas informaciones referentes a las relaciones de Humboldt con España. Ambos han publicado hasta la fecha diversos estudios científicos y artículos de divulgación sobre la vida y obra de Alexander von Humboldt⁸⁹. De los más relevantes ha sido el artículo de Puig-Samper "Humboldt, un prusiano en la corte del rey Carlos IV", donde analiza su relación con la corona española y el procedimiento administrativo que se siguió para la autorización de su expedición americana⁹⁰.

⁸⁶ BLEIBERG, Germán. *Alejandro de Humboldt y España*, Tesis leída en la Universidad de Madrid (Archivo Histórico de la Universidad Complutense), 1958.

⁸⁷ La muestra contando con la colaboración entre la Embajada de la República Federal de Alemania y el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), reunió más de cuatrocientas obras originales, procedentes de más de veinte museos y colecciones particulares de Alemania, México y España.

⁸⁸ HOLL, Frank (ed.). *Alejandro de Humboldt: Una nueva visión del mundo*, catálogo de exposición, Madrid: Lunwerg, 2006.

⁸⁹ Algunos de ellos son PUIG-SAMPER, Miguel Ángel; REBOK, Sandra. "La experiencia española de Alejandro de Humboldt y la repercusión de su obra", en *Humboldt et le monde hispanique*, París: Centre de Recherches Iberiques et Ibero-Americaines, 2002; "Alejandro de Humboldt en España", en *Eidon*, Madrid, 15, 2004, pp. 50-54; y "Alejandro de Humboldt y España: La preparación de su viaje americano y sus vínculos con la ciencia española", en *HIN*, VIII, 15, 2007, pp. 33-48.

⁹⁰ PUIG-SAMPER, Miguel Ángel. "Humboldt, un prusiano en la Corte del rey Carlos IV", *Revista de Indias*, Madrid, núm. 216, 1999, pp. 329-355.

En el panorama internacional, la figura de Humboldt ha vivido una transformación que transita entre la admiración y la crítica. La “escuela” de estudios humboldtianos de la Universidad de Potsdam, cuya figura clave es Ottmar Ette, se ha aproximado a la obra del científico sobre todo desde una perspectiva literaria, poniendo en valor la escritura humboldtiana –*humboldtian writing*- como una forma nueva de narrar un mundo en movimiento, planteamiento que nos ha sido especialmente fructífero en el desarrollo de esta tesis⁹¹. La tendencia ha sido considerar a Humboldt, como lo ha llamado Labastida, un ciudadano universal⁹², una figura conciliadora de unión entre dos mundos, Europa y América.

Por otro lado, se encuentran los llamados *American Studies* que se han acercado a Humboldt de forma ambigua. Previo a los nuevos enfoques culturales desarrollados a partir de la década de los sesenta del siglo XX, fueron escasas las aproximaciones no solo a la vida y obra del científico sino también a la civilización americana en su conjunto primando los estudios sobre Norte América. Los nuevos métodos de análisis de la teoría post-colonial y los estudios culturales, redefinieron el objeto de estudio, abriendo el espectro hasta las regiones del sur recuperando el lugar que ocuparon y ocupan en la historia global. Humboldt fue, en primera instancia, estudiado como el descubridor ilustrado, el anti-conquistador sin ambiciones imperiales, la figura de los avances científicos europeos. Posteriormente, veríamos un nuevo Humboldt en perspectiva post-colonial. El punto de inflexión de esta tendencia fue el libro de Mary Louise Pratt, que a principios de los noventa sacó a la luz a un nuevo Humboldt, con una mirada crítica. El tema principal del libro es el análisis de la literatura europea de viajes y su relación con la expansión económica y política europea, criticando la ideología que la sustenta. Partiendo de la idea de universalidad, que tanto se ha asociado a Humboldt, Pratt la aplica a la práctica colonizadora, a la idea imperialista de civilización y a su manifestación en la visualidad. A lo largo del texto, Pratt desvela las visiones preconcebidas que pueblan la literatura y la cultura europea, y considera los libros de viajes como vehículos que transportan una carga ideológica, aunque en apariencia parezcan escritos neutrales, objetivos y científicos. Esto sucedía en la obra de expedicionarios que, como Humboldt, se presentaron en América con una finalidad

⁹¹ Véase ETTE, Ottmar. *Alexander von Humboldt und die Globalisierung. Das Mobile des Wissens*, Frankfurt am Main - Leipzig: Insel Verlag, 2009; y del mismo autor, *Literatura en movimiento. Espacio y dinámica de una escritura transgresora de fronteras entre Europa y América*. Madrid: CSIC, 2008.

⁹² LABASTIDA, Jaime. *Humboldt ciudadano universal*, México: Siglo XXI Editores, 1999.

exclusivamente investigadora, supuestamente opuesta a la colonizadora, pero, como sabemos desde Foucault⁹³, el conocimiento nunca puede ser neutral ni apolítico.

La visión de Pratt se enmarca en los estudios postcoloniales, alineándose con el planteamiento de Said en su afamado *Orientalismo*, donde demostraba que Oriente había sido una invención literaria de Occidente⁹⁴. En ese sentido, Pratt dedicó un capítulo titulado “Humboldt y la reinención de América”, donde examinaba la contribución de Humboldt como “reinventor” del paisaje americano, creándolo y presentándolo a Europa, a través de las herramientas de la razón, la ciencia y la técnica ilustrada⁹⁵.

Este estudio abrió camino a una revisión de la obra humboldtiana desde una perspectiva crítica que tuvieron recorrido también entre los nuevos estudios visuales. En 1999, Anne Marie Claire Godlewska, profesora del departamento de Geografía de Queen’s University, publicó su artículo “From Enlightenment Vision to Modern Science? Humboldt’s Visual Thinking”, donde reflexionaba sobre la aportación de Humboldt al desarrollo de un pensamiento visual y su lugar en la idea de la ciencia moderna⁹⁶. En él concluía que a través del pensamiento de Humboldt el conocimiento geográfico se convirtió en una ciencia primordialmente visual, pues, desde sus aportaciones, el saber geográfico se había implementado apoyándose en gran variedad de tecnologías visuales como globos terráqueos, diagramas y cartografías, gráficos, etc. Pensar en lo que se quiere ver y cómo observarlo había sido central en la práctica de esta ciencia⁹⁷. Para Humboldt, la visualidad de la ciencia se convertiría en algo fundamental y la creación de sus *vistas* incide en ello, evidenciando su intención de crear paisajes como una fuente de conocimiento.

Las investigaciones desde la perspectiva de los estudios visuales de la obra Humboldt están experimentando un crecimiento en los últimos años, también en español. En 2000, se publicó la tesis doctoral de Alberto Castrillón titulada *Alejandro de Humboldt, del catálogo al paisaje*, donde se analiza la representación jerarquizada de los elementos

⁹³ Véase *L'archéologie du savoir*, Paris: Gallimard, 1969. En español *La arqueología del saber*, México: Siglo XXI, 1979.

⁹⁴ El orientalismo es un fenómeno complejo, que implica motivos y consecuencias plurales. Por lo tanto, aunque está muy vinculado al colonialismo, no debería asociarse únicamente a ello sino a una multitud de factores. Véase GONZÁLEZ, Jose Antonio. *El Orientalismo desde el Sur*, Sevilla: Anthropos, 2006

⁹⁵ PRATT, 2010, pp. 211-267.

⁹⁶ GODLEWSKA, 1999.

⁹⁷ Véase DRIVER, Felix. “Hints to travellers: Observation in the field”, *Geography Militant: Cultures of Exploration and Empire*, Oxford: Blackwell, 2001, pp 49-67.

naturales, dispuestos con la habilidad necesaria para despertar la sensibilidad del espectador, convirtiendo, así, el registro/catálogo en paisaje⁹⁸. Por su parte, Kwa⁹⁹, en 2005, problematizó la mirada artística que Humboldt y su capacidad para crear un nuevo concepto de paisaje e inventándolo, al mismo tiempo. En esta misma línea estaba Peter Mason cuando diferencia entre la presentación y representación de América, y Pratt cuando se refiere a Humboldt como reinventor de la naturaleza del Nuevo Continente. Todos ellos se refieren a la intencionalidad de adecuar la realidad americana a los ojos europeos¹⁰⁰.

Una de las publicaciones más relevantes fue el volumen colectivo, de 2005, titulado *Alexander von Humboldt: From the Americas to the Cosmos*, donde se incluyeron diversos estudios sobre Humboldt y las artes, entre ellos el escrito por Mattos¹⁰¹, centrado en sus relaciones con el pintor Hackert y el gusto estético de Goethe. Años más tarde, *The Passage to Cosmos: Alexander von Humboldt and the Shaping of America* (2009), Laura Dassow Walls conceptualizó el término Cosmos en el pensamiento humboldtiano y analiza la formación de una nueva visión de América, basada en la idea global que Humboldt tiene de la naturaleza, como ente donde se reflejan tanto la belleza, como la ciencia, la poesía o la sociedad¹⁰². Esta misma idea fue la que expuso en su artículo Juan Pimentel¹⁰³, que reflexionaba sobre la construcción del concepto totalizador que Humboldt proyectó el científico en su *cuadro* de la naturaleza.

En 2009 Alicia Lubowsky, defendió su tesis doctoral titulada *The picture of nature: Alexander von Humboldt and the tropical American landscape*, en New York University. Según su planteamiento Humboldt anticipa una forma ecológica de entender la naturaleza, a partir de la interconexión de los elementos que lo constituyen, pero su principal argumento es que en realidad esto es resultado del profundo impacto del crítico de arte John Ruskin en la teoría de Humboldt¹⁰⁴. Lubowski, además, ha sido comisaria de una reciente exposición titulada *Unity of Nature: Alexander von Humboldt*

⁹⁸ CASTRILLÓN ALDANA, Alberto. *Alejandro de Humboldt. Del Catálogo al Paisaje*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquía, 2000.

⁹⁹ KWA, 2005.

¹⁰⁰ MASON, 1998, p.2; PRATT, 2010, pp. 211-267.

¹⁰¹ MATTOS, Claudia. "Landscape Painting between Art and Science" en *Alexander von Humboldt: From the Americas to the Cosmos*, New York: Bildner Center for Western Hemisphere Studies - City University of New York, 2005, pp. 141-155.

¹⁰² DASSOW-WALLS, Laura. *The Passage to Cosmos: Alexander von Humboldt and the Shaping of America*. Chicago: University of Chicago Press, 2009.

¹⁰³ PIMENTEL, 2004.

¹⁰⁴ Véase LUBOWSKI, Alicia. "A Comparative Analysis of the Landscape Aesthetics of Alexander von Humboldt and John Ruskin", en *British Journal of Aesthetics*, 51, 3, 2011, pp. 321-333.

*and the Americas*¹⁰⁵, que ha tenido lugar en Nueva York durante el año 2014, donde se mostraban diversos paisajes realizados bajo las teorías del científico, lo que evidencia una renovación de los planteamientos en torno a la figura de Humboldt y las artes.

En los últimos años, siguiendo la línea abierta por Pratt, algunos historiadores de la cultura han llevado a cabo nuevas revisiones de los textos y las imágenes de Humboldt desde la perspectiva de la diferencia cultural y la representación de la alteridad¹⁰⁶, llegando a la conclusión de que, además de crear conocimiento científico, Humboldt expresaba su propia visión sobre las regiones visitadas, de manera que en su conceptualización de el oriente y el occidente, el norte y el sur, lo nuevo y lo viejo, América o India..., trasciende el carácter geográfico, adentrándose en lo cultural, histórico y mitológico¹⁰⁷.

Como afirma Crary, en esa época, los conceptos de la visión y el observador impregnaron no sólo los campos del arte y la literatura, sino también los discursos filosóficos, científicos y tecnológicos: “Más que enfatizar la separación de arte y ciencia durante el siglo XIX, es importante ver cómo ambos formaban parte de un mismo campo entrelazado de saber y práctica”¹⁰⁸. Tanto el observador de arte como el de ciencia (a veces eran una misma persona), debía tener una educación visual y dominar unas técnicas de representación concretas. Los pintores viajeros fueron los encargados de reproducir la imagen del mundo y sus obras se entendieron como testimonios científicos de lo que existía más allá de sus fronteras. Y las sesenta y nueve estampas que Humboldt publicó en su *Atlas Pittoresque* se presentaron como un testimonio de verdad científica del paisaje americano.

1.3. Entre el ojo y el territorio

El material visual legado por Humboldt precisa, como hemos visto además en el recorrido historiográfico precedente, de una aproximación interdisciplinar. El estudio de

¹⁰⁵ RANGEL, Gabriela (ed.). *Unity Of Nature: Alexander Von Humboldt And The Americas*. Catalogue of the exhibition, New York: Kerber/Americas Society, 2014 .

¹⁰⁶ CLARK, Rex y LUBRICH, Oliver. *Cosmos and colonialism : Alexander von Humboldt in cultural criticism*, New York : Berghahn Books, 2012.

¹⁰⁷ Véase LUBRICH, Oliver. “[M]on extrême répugnance à écrire la relation de mon voyage. .Alejandro de Humboldt deconstruye la relación de viaje”, *HiN*, IV, 7, 2003. En línea: <https://www.uni-potsdam.de/romanistik/hin/hin7/lubrich.htm> [último acceso: 10/09/2015]

¹⁰⁸ CRARY, Jonathan. *Las técnicas del observador. Visión y Modernidad en el Siglo XIX*, Murcia: Cendeac, 2008, p. 26.

las imágenes, en su sentido amplio, muestra un conjunto de procesos sociales y culturales, que como señalaron Alpers y Baxandall¹⁰⁹, pueden ser abordados desde múltiples perspectivas para su interpretación. La cultura visual no se centra tanto en la producción como en las prácticas visuales, y en la inexistencia de un criterio único y universal¹¹⁰. W. J. T. Mitchell definió la visualidad como las “prácticas diarias del ver y mostrar”¹¹¹. Ambos se referían a la construcción social y cultural de la mirada. Las herramientas de los estudios visuales provienen, en gran medida, de los estudios culturales y se centran en la forma en que los significados se ponen en circulación dentro de contextos sociales específicos; la idea de *paisaje itinerante* que hemos desarrollado y utilizado en esta tesis doctoral se inserta dentro de ese contexto.

Hemos definido como *paisaje itinerante* a aquellas creaciones pictóricas dedicadas al paisaje en el contexto de los viajes y los desplazamientos, especialmente de la era de las exploraciones. Estos paisajes están asociados a la idea de movilidad, a través de la pintura. Afirmamos que éstos están en constante movimiento porque no sólo suponen la reproducción en un objeto que puede ser transportado, sino que además, responden a una práctica que conlleva valores, actitudes y prácticas asociadas al viaje y su modo de observar. Y esa mirada también es móvil y cambiante en el tiempo y el espacio.

¿En qué momento el paisaje pasó de ser algo que se habita para convertirse en algo que se observa? Evidentemente, estos dos términos no son excluyentes entre sí, pero son dos formas distintas de entender y reproducir la naturaleza unidas intrínsecamente a la ciencia y el artista, a través del viaje. Desde los primeros movimientos del hombre, el caminar comprendía una práctica estética¹¹². Como resalta Caro Baroja “sobre un órgano que es igual siempre a sí mismo, el ojo, actúa un principio de relativismo cultural impresionante”, de manera que la actitud del que observa modela aquello que tiene frente a él¹¹³.

El llamado giro visual¹¹⁴ dio lugar a numerosas reproducciones de paisajes que se pusieron en movimiento. Los avances en las técnicas gráficas permitieron, además, que

¹⁰⁹ Véase ALPERS, 1987 y BAXANDALL, 2000.

¹¹⁰ Véase MOXEY, Keith. “Nostalgia de lo real. La problemática relación de la historia del arte con los estudios visuales”, *Estudios Visuales*, 1, 2003, pp. 41-59.

¹¹¹ Véase MITCHELL, W.J.T. “Mostrando el ver: una crítica a la cultura visual”, *Estudios visuales*, 1, 2003, pp. 17-40.

¹¹² Véase CARERI, Francesco. *El andar como práctica estética*, Gustavo Gili: Barcelona, 2002.

¹¹³ CARO BAROJA, p. 19.

¹¹⁴ Hace más de dos décadas W.J.T. Mitchell, profesor en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Chicago, declaró que había llegado el mencionado “pictorial turn” tras las aproximaciones

las imágenes viajaran de un lugar a otro, de forma ágil y económica. Los denominamos como *paisajes itinerantes*, no sólo porque el pintor viajaba para realizarlos, sino también porque la propia naturaleza es cambiante a lo largo del tiempo, el lugar y el modo de observar. El pintor viajero no sólo se desplaza para representarlos sino que, además, las estampas viajan después, independientemente del autor, ilustrando textos o como obras de arte autónomas, formando colecciones. Los avances en las técnicas de reproducción hicieron de las imágenes instrumentos insuperables para explorar el mundo y ponerlo al alcance de la población. Sin embargo, como ha argumentado John Berger, toda imagen encarna un modo de ver y la visión específica del creador forma parte integral de lo registrado¹¹⁵. Esta idea está en consonancia con la idea del icononauta de Brunetta¹¹⁶, al que define como un consumidor de imágenes que, a su vez, a través de su producción generaba un sustrato común visual occidental. Los avances técnicos de la difusión de imágenes “habían brindado la posibilidad de difundir hasta poblaciones remotas y distintas los mismos conocimientos y las mismas emociones y, como metáforas del ojo, habían logrado fijar y acoger en su interior las imágenes del mundo, permitiendo volver a tomar sus medidas, observarlo, reconocerlo y contarlo a través de un discurso visivo y no sólo verbal”¹¹⁷.

Afirma Ette que el punto de partida para que la literatura abriera su mirada a otros espacios, dimensiones y modelos fue la era de los viajes. A partir de esta creación de textos “sin residencia fija”¹¹⁸ que se mueven y cambian de lugar, la creación literaria se puso en movimiento. No sólo modificó su significado sino también la forma en la que se mira, a través del tiempo y el espacio. Ette habla de una *literatura en movimiento*, obras que superan las fronteras y las historias, los géneros y las culturas, caminando hacia la globalidad. Sin embargo, esa idea de globalidad, de ciencia objetiva y bien común, es uno más, volviendo a Jay, de los regímenes escópicos, para quien el discurso que constituye la cultura visual de la modernidad no es, ni mucho menos, evidente.

post-estructuralistas. Véase MITCHELL, W.J.T.: *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago: The University of Chicago Press, 1994. Además de la mencionada obra de Mitchell es muy esclarecedor el libro de ELKINS, James: *Theorizing Visual Studies: Writing Through the Discipline*, Routledge, 2013. En español véase RODRÍGUEZ DE LA FLOR, Fernando. *Giro visual*, Salamanca: Editorial Delirio, 2009.

¹¹⁵ BERGER, John. *Modos de ver*, Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

¹¹⁶ BRUNETTA, Gian Piero. “El Dorado de los pobres: los viajes del icononauta”, en *Memorias de la mirada*. Santander: Fundación Marcelino Botín, 2001, pp. 27-43.

¹¹⁷ *Ibid*, p. 29.

¹¹⁸ ETTE, 2008, p.14.

Tomando prestada la expresión de Metz¹¹⁹, Jay entiende que no hay un sólo “régimen escópico”, sino una gran variedad de prácticas visuales que compiten entre sí, poniendo de relieve su multiplicidad¹²⁰. En ese sentido, las estampas del atlas pintoresco de Humboldt, pese a estar hiladas por el único discurso de su autor, son imágenes que proceden de distintos autores, épocas y localizaciones. Su construcción como atlas se resuelve en un conjunto de imágenes que pone, de relieve las prácticas cotidianas de la visualidad, las elecciones que se hacían al mirar y al mostrar, unidas por la categoría conceptual de lo pintoresco como una totalidad.

En relación al *Atlas Pittoresque* de Humboldt, surge inevitablemente la idea de colección. Desde el primer *Atlas* de Mercator, hasta la revolución conceptual del *Atlas Mnemosyne* de Warburg¹²¹, estas publicaciones de conjunto con voluntad de totalidad se han basado en la recolección, la catalogación y difusión de imágenes en conjunto, y no de especímenes aislados¹²². Por tanto, Humboldt hizo un acto de coleccionismo, una colección que formara el museo visual de América. El creciente interés por la cultura del coleccionismo han ido vinculado a los análisis críticos de Michel Foucault, Walter Benjamin, Jean Baudrillard y Susan Stewart. El discurso de Foucault analizó el sistema como una manifestación del poder en conexión con las disciplinas científicas o el capitalismo; por su parte Benjamin, desde los planteamientos del materialismo histórico, se centró en la figura del coleccionista y en la emoción producida por cada nueva incorporación, es decir, enuncia la capacidad de agencia y la trascendencia de la cultura de las emociones¹²³. Baudrillard, desde una aproximación postestructuralista, analizó los sistemas de objetos desde la subjetividad, la identidad y la intimidad¹²⁴. Finalmente Stewart, se interesó por el valor simbólico de los objetos y sus sistemas

¹¹⁹ Metz utiliza la idea para referirse al cine. Véase METZ, Christian. *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*, Barcelona: Paidós, 2001.

¹²⁰ JAY, 2003.

¹²¹ Recientemente se ha editado en español en Madrid: Akal, 2010.

¹²² El *Atlas Mnemosyne* constaba de 60 láminas con imágenes que rastreaban la pervivencia de símbolos y arquetipos desde la antigüedad. Ese dispositivo abierto reunía todos los objetos de su investigación en un imágenes montadas como “paneles móviles”. Este atlas de imágenes implica una cosmovisión susceptible de recomponerse una y otra vez a través del juego de las asociaciones. Con él, Warburg modificó la manera de concebir las relaciones de las obras entre sí y de todas en conjunto. Este planteamiento ha sido tratado en exposiciones actuales como la que tuvo lugar en el Museo Reina Sofía, entre 2010 y 2011. Véase el catálogo de la exposición de DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas, o como llevar el mundo a cuestas*, Madrid: TF Editores/Museo Reina Sofía, 2010.

¹²³ FOUCAULT, 1979 y BENJAMIN, Walter. *The Arcades Project*. Cambridge- Mass: Harvard University Press, 1999) véase también BUCK-MORSS, Susan. *The Dialectics of Seeing Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge-Massachusetts: MIT Press, 1989.

¹²⁴ BAUDRILLARD, Jean. *Le système des objets*. Paris: Gallimard, 1968.

narrativos¹²⁵. Los estudios sobre el tema, de los que han sido continuadores Pearce, Elsner y Cardinal, son numerosos y multidisciplinarios, ya que abarcan temas tan diversos como la historia del arte y de la ciencia, la antropología, los estudios culturales o incluso, ciencias menos afines, como la geología o la biología¹²⁶. Por ende, el estudio del coleccionismo y las colecciones, en sí mismas, suponen intentos de ordenar objetos y cuestiones dispares bajo un discurso comprensible. A lo expuesto unimos el concepto de museo como lugar contenedor objetos de Historia Natural, pero también como forma simbólica de apropiación planetaria, según Pratt, una práctica de los poderosos aparatos ideológicos que desarrollaron las ciudadanías europeas para relacionarse con otras partes del mundo¹²⁷.

La colección de imágenes pintorescas –formato que se hizo muy común desde el siglo XVIII con los viajeros británicos del *Grand Tour*– responde a la misma idea. En otras palabras, si la estructura discursiva de las colecciones de Historia Natural tuvo un gran impacto sobre la conciencia planetaria europea, que a su vez contribuyó a identificar Europa como potencia, justificando la ocupación del espacio “no occidental” –del *otro* espacio–, el uso de categorías como lo pintoresco, fruto de los viajes a culturas exóticas, actuaría de la misma manera. Una apropiación simbólica –y pictórica– del mundo.

Paisaje y mapa son términos geográficos pero también artísticos, pues para llegar a ser, ambos precisan de habilidades artísticas y sus resultados forman parte de la cultura visual. En opinión de Cosgrove, al menos desde los tiempos de Vermeer existe una iconografía artística asociada a estos términos¹²⁸. Ambos son conceptos pictóricos que se conectan a través de una cuestión fundamental: la visión. Los estudios contemporáneos sobre el paisaje están íntimamente ligados al territorio, los procesos sociales y culturales. Esos procesos son los que, a su vez, le dan forma. Por lo tanto, la

¹²⁵ STEWART, Susan. *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Johns Hopkins University Press, 1984.

¹²⁶ Susan Pearce fue una de las primeras en definir una línea para el estudio de las culturas del coleccionismo. Véase PEARCE, Susan. *On Collecting: An Investigation into Collecting in the European Tradition*, Londres: Routledge, 1995. Otro de los estudios importantes, donde se dialoga sobre coleccionismo, viajes y cultura materiales fue ELSNER, John y CARDINAL, Roger. *Cultures of Collecting*, London: Reaktion Books, 1994. Desde otras perspectivas, como la psicología del coleccionista, se ha publicado MUENSTERBERGER, Werner. *Collecting: An Unruly Passion: Psychological Perspectives*, New York: Harcourt, Brace & Company, 1994. En español está la obra de PERTINAZ, Doc. *Homo Collector: Museos insólitos, colecciones extravagantes, coleccionistas excéntricos*, Barcelona: Futura Ediciones, 1996; y MORÁN, Miguel; CHECA, Fernando. *El Coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galleria de pinturas*, Madrid: Cátedra, 1985

¹²⁷ PRATT, 2010, p.57.

¹²⁸ COSGROVE, Denis. *Geography and vision: seeing, imagining and representing the world*, London and New York: I.B. Tauris, 2008, p.1.

conexión entre paisaje y visión permanece todavía vigente. Algo similar ocurre con los mapas. Mientras que, tradicionalmente, habían sido vistos como productos de la ciencia instrumental, actualmente, estudios como el de Cosgrove se centran en el proceso, más que en el resultado. Es decir, en la visualidad. Definitivamente, tanto el mapa como el paisaje, supone un proceso de construcción del mundo que se traduce en una referencia gráfica, una imagen visible del mundo¹²⁹. Siguiendo la idea de Mitchel, a la idea de la visualidad como práctica cultural, se suma la visión como construcción cultural aprendida, que tiene mucho que ver con las artes, pero también con la tecnología, los medios y las prácticas sociales de representación y recepción¹³⁰.

Los estudios culturales sobre el paisaje más recientes han demostrado que es un proceso dinámico de construcción de realidades sociales, una línea de pensamiento que en España han afianzado geógrafos Nogué, Martínez de Pisón, Ortega Cantero y Gómez Mendoza en sus estudios¹³¹. La conclusión es que el paisaje es una imagen que no sólo muestra realidades sino que *crea* otras nuevas. En este sentido, especialmente relevante el libro *Landscape and Power*, editado por W. J. T. Mitchell, donde los diversos autores proponen un cambio en nuestra forma de entender el paisaje, modificando la gramática de la palabra “de sustantivo a verbo” –*hacer paisaje* [to landscape]–¹³², haciendo de él no sólo un objeto de estudio, sino una acción en sí mismo, como agente creador de identidades sociales y subjetivas. De ese modo, el proceso de representar la naturaleza convierte al hombre en actor, más que en observador del paisaje. Desde este planteamiento, de la idea de que el paisaje se *hace*, es como nos hemos aproximado al *Atlas Pittoresque* de Humboldt.

Por otro lado, el proceso de elaboración del mapa y el paisaje está vinculado, además, al avance de las ciencias naturales. La figura de Humboldt tuvo mucho que ver en ello. Fue el primero en crear una obra visual que mostraba lo que era el Nuevo Continente en un régimen escópico de transición de lo objetivo a lo subjetivo y en unos términos que

¹²⁹ Esta idea permanece muy presente en la forma en la que las nuevas tecnologías GIS visibilizan las referencias espaciales, un signo de la continuada importancia de las imágenes gráficas en nuestro modo de adquirir conocimiento.

¹³⁰ Según el autor, estas prácticas están profundamente enraizadas en las sociedades humanas y tienen que ver con la ética, la política, la estética, la epistemología del ver y el ser visto. Véase MITCHELL, 2003, p.19.

¹³¹ Véase NOGUÉ, Joan. *La construcción social del paisaje*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2007; MARTINEZ DE PISÓN, Eduardo. *Miradas sobre el paisaje*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2009; y GÓMEZ-MENDOZA, ORTEGA y MUÑOZ, 1982.

¹³² “The aim of this book is to change *landscape* from a noun to a verb”, MITCHELL, W.J.T. *Landscape and Power*, London: Routledge, 1994, p.1. Traducción propia.

se enuncian en la categoría estética de lo pintoresco. Pero este discurso coherente y aparentemente homogéneo, es resultado de múltiples localizaciones, autores y géneros. Por ejemplo, algunas imágenes son obra de artistas europeos basadas en los bocetos que Humboldt trajo a su vuelta del viaje; otras, por el contrario, reproducen manuscritos indígenas, o códices y documentos gráficos más antiguos. Y todos ellos participan de su común aceptación como documentos gráficos que interpretan una realidad. Sus diferencias culturales y procedencias convergen en formas, ideas y bagajes que se presentan como una transcripción de la naturaleza, cuando en realidad juegan un rol activo y creativo de significación.

Aunque lo largo de su vida, Humboldt estuvo vinculado América y Europa, siempre estuvo interesado en el continente asiático, por el que pudo viajar al final de su carrera pero limitándose al imperio ruso. Sin embargo, siempre había tenido fascinación por las culturas orientales y, en particular por Egipto y la India. De hecho, en un principio, no tenía intención de ir a América del Sur, su idea era visitar Egipto. Fueron los conflictos políticos provocados por las campañas napoleónicas en África, los que le orientaron hacia España con la intención de viajar a Marruecos para ascender al monte Atlas. Sin embargo, una vez en España, la bienvenida inesperada de la que fue objeto y la concesión por el rey Carlos IV de un pasaporte para explorar científicamente los dominios españoles del Nuevo Mundo le hicieron modificar la ruta. Finalmente, el viaje americano fue el que le hizo famoso pero nunca abandonó el deseo de explorar las Indias Orientales.

La relación de Humboldt con la cultura oriental se remonta a su juventud, al primer viaje de formación que realizó con Georg Forster en 1790. Es evidente que desde un principio Humboldt supo moverse en los círculos culturales donde se producía el intercambio científico y artístico. Un artista clave cuya influencia permanecería a lo largo de toda su vida, fue William Hodges, que acompañó a Cook el algunos de sus viajes y que Humboldt menciona con admiración en su obra *Cosmos*¹³³. También fue clave Thomas Daniell, autor de un atlas pintoresco de su viaje por la India titulado *Oriental Scenery*, a quien hace referencia en la introducción de *Vistas* como un modelo a seguir para la parte pictórica de su obra¹³⁴. Daniell y su forma de hacer fue clave para afrontar la exploración de los Trópicos y, como veremos, la construcción del paisaje

¹³³ HUMBOLDT, 2011, p. 197. Más adelante, también en *Cosmos*, vuelve a mencionar a William Hodges como fuente de inspiración para otros pintores de paisajes de las regiones tropicales, véase *Ibid*, p. 239.

¹³⁴ HUMBOLDT, 1810, p. 16.

tropical tendrá un sólido referente en aquellos paisajes orientales, que tanto este pintor como Hodges trajeran por primera vez a Europa con “intención de objetividad”.

Como parte de esa intención, estos artistas ofrecieron una nueva mirada sobre el paisaje, usando una cámara oscura, un objeto que sirvió a estos artistas para reforzar su autoridad científica, como portadores de lo real. Como afirma Vega, la cámara permitía despersonalizar el mundo, sin sentimentalismo, con objetividad¹³⁵. En definitiva, hizo que sus imágenes se presentaran como testimonios científicos, de la *vista* al papel. Pero aunque la cámara garantizaba una correspondencia entre el mundo y su representación, no suponía en sí mismo la reproducción de la obra final, ya que con las imágenes eran redecoradas después y adecuadas a la norma pintoresca.

Como asume Crary, a medida que avance el XIX, la metáfora de la cámara oscura perdía su función de autoridad a favor de una renovada subjetividad; la visión cambia y deja de basarse completamente en el objeto externo¹³⁶. La herramienta de ver, se convirtió en un proceso más complejo porque se difuminaron las fronteras entre el observador y el objeto, provocando la ruptura entre la visión clásica y moderna¹³⁷. Crary argumenta que el papel de la fotografía era secundario y el cambio de reorganización fundamental de la visión tuvo lugar antes, entre 1810 y 1840. El estudio de Crary, en lugar de centrarse en la representación en sí misma, se centra en el observador y su construcción histórica, social y cultural. Se refiere al observador como parte de diversos hechos institucionales, sociales y tecnológicos. En esa misma línea, se sitúa el trabajo de Vega, que aunque discrepa con Crary en varias cuestiones¹³⁸, sitúa este instrumento científico en un escenario compartido con el arte y múltiples ámbitos, formando parte de un proceso social y cultural amplio¹³⁹.

Las imágenes que tratamos nos sirven para comprender la evolución desde las vistas pintorescas de Humboldt en su atlas, hasta la *tropicalización* de los Trópicos, potenciada a través de la percepción de lo sublime y la creación de una idea

¹³⁵ VEGA, 2010, p.357.

¹³⁶ Véase el capítulo de CRARY, “La abstracción visionaria”, 2008, pp. 179-194.

¹³⁷ Además de CRARY, 2008, véase, del mismo autor, *Suspensiones de las percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*, Madrid: Akal, 2008.

¹³⁸ Crary considera que es fruto de la nueva sensibilidad romántica, mientras que, para Vega, es una expresión más de las inquietudes ilustradas por la recuperación de la antigüedad renacentista, que tienen su continuidad en el Romanticismo.

¹³⁹ Vega hace un recorrido por la continuidad de representación que se dio en España durante el siglo XVIII y que culminó con la fotografía, que no supuso, por sí misma, una invención revolucionaria, sino que fue parte de todo un proceso que desarrollaba una nueva mirada sobre el mundo. Véase VEGA, 2010.

trascendental del paisaje americano. Este tránsito que existe desde el *Atlas Pittoresque* de Humboldt y otras expediciones¹⁴⁰, a la explosión del paisaje sublime de la escuela artística americana es lo que Nygren ha llamado el paso de la *vista* a la *visión*¹⁴¹. A ello nos referiremos cuando hablemos de las visiones que van “más allá del cuadro”, aludiendo a la ampliación del *cuadro* de la naturaleza humboldtiano, que rompe el perspectivismo cartesiano que imperaba en sus primeras obras visuales. El desarrollo de una nueva corriente, que designamos como *Tropicalismo*, se centraría en la visión y el momento visual, más que la consideración del arte como descripción objetiva.

Aunque en contextos diferentes, esta forma de *mirar* tiene mucho que ver con la idea del Orientalismo y la representación del otro, la creación de la alteridad. Teniendo en cuenta que la naturaleza tropical recoge una amplia extensión de distintos escenarios, comprendidos en diversas zonas como América, África y Asia, numerosos estudios están considerando su definición como parte de una geografía imaginada. Una idea que podría identificarse con la del Orientalismo, como una forma de definir al otro, estableciendo una distancia entre individuos, paisajes y naturalezas. Según Lubrich, Humboldt describió el Nuevo Mundo “como un segundo Oriente”¹⁴². Estas preconcepciones convierten su viaje por Sudamérica en una puesta en escena de un viaje por la geografía imaginada de esta región. El concepto de *tropicalia imaginada*, se insertaría dentro de la definición de esa geografía, que veía cómo el oriente se *orientalizó* a partir de la creación de espacios imaginados. El orientalismo se basaba, principalmente, en la producción de conocimiento, dando una importancia muy relevante a lo visual y las representaciones de Oriente en sentido espacial. A través de la visión imperial se ejercía un dominio simbólico del conocimiento geográfico, imponiendo una política cultural del espacio, que proyectaba y definía identidades. En ese sentido, hemos definido como Tropicalismo la forma de designar la *otra* naturaleza, en oposición a la civilizada Europa. Lo tropical era, en sí, una imagen, que no respondía a limitaciones geográficas definidas, sino a una construcción cultural.

El estudio de estas imágenes como práctica cultural nos sirve para aproximarnos a esos testigos mudos que son las obras de arte. Mediante esta aproximación nos preguntamos

¹⁴⁰ Otras expediciones como la de Malaspina, había elaborado muchos paisajes que no se difundirían hasta años después, debido a la situación política española. Véase SOTOS SERRANO, 1982.

¹⁴¹ NYGREN, Edward J. “From View to Vision”, en Nygren, Edward J. et al. *Views and Visions: American Landscape before 1830*, Washington D.C.: The Corcoran Gallery of Art, 1986, p 18.

¹⁴² LUBRICH, Oliver. “Egipcios por doquier. Alejandro de Humboldt y su visión ‘orientalista’ de América”, en *HiN*, III, 5, 2002, p. 13.

por sus motivos, efectos y consecuencias. Al fin y al cabo, es la autoconciencia la que nos lleva a imaginar *otros* lugares o, citando a Anderson, otras comunidades. De tales imágenes no deberíamos cuestionar su legitimidad, sino el modo en el que son imaginadas¹⁴³.

¹⁴³ ANDERSON, 1993, p. 24.

PRIMERA PARTE

ARTE Y CIENCIA EN LA OBRA HUMBOLDTIANA

2. EL PAISAJE ITINERANTE: ARTE, CIENCIA Y VIAJE

Con la proliferación de los libros de viaje, las ilustraciones empezaron a ser un elemento necesario para poder transmitir al lector de forma visual lo que se describía en el texto de los viajeros¹. Sin embargo, hay que recalcar que el hallazgo de dibujos originales realizados *in situ*, durante las exploraciones, es muy poco habitual, ya que éstos se consideraban transitorios y su finalidad era la de ser trasladados a una obra definitiva y más acabada. Hasta bien avanzado el siglo XVI, no se tiene constancia de la participación de artistas en las exploraciones². Las imágenes solían ser realizadas en Europa, a partir de descripciones de quienes ni siquiera solían intervenir en el proceso creativo, así que el resultado, generalmente, solía ser fruto de meras interpretaciones de alguien que nunca había estado familiarizado con los lugares que representaba³, por lo que se basaba en el recuerdo o la imaginación.

Mientras que el texto se ocupaba de la descripción del terreno visitado, las imágenes penetraban en la imaginación construyendo una realidad en el imaginario social. Así, con el tiempo, las ilustraciones empezaron a convertirse en una parte progresivamente autónoma de los relatos de viaje.

2.1. Sobre cómo el paisaje empezó a viajar

La primera vez que se pintó un paisaje, fue cuando la palabra *paisaje* empezó a utilizarse.

Esta afirmación la hacemos en base a la tesis del omnipresente Foucault, que defendió que es el lenguaje el que “ nombra, que recorta, que combina, que ata y desata las cosas”⁴. La mirada del hombre es la que determina y define, pero además, también construye y crea realidades, porque como decía Gombrich “no hay ojo inocente”⁵.

¹ MÜLLER, Christoph. “Los diarios de viajes y las Bellas Artes. Del dibujo ilustrador a la obra artística

² SÁENZ-LÓPEZ, Sandra. “Las primeras imágenes occidentales de los indígenas americanos: entre la tradición medieval y los inicios de la antropología moderna”, *Anales de Historia del Arte*, Universidad Complutense de Madrid, 2011, pp. 463-481.

³ ELLIOTT, John H. *The Old World and the New, 1492-1650*, Cambridge: Cambridge University Press, 1970, pp. 22-23.

⁴ FOUCAULT, Michael. *Las palabras y las cosas*, Argentina: Siglo XXI Editores, 1968, p. 302.

⁵ GOMBRICH, Ernst. *Art and Illusion. A study in the psychology of pictorial representation*, New York: Princeton University Press, 2000, p. 297.

Si nos detenemos a ver cómo define la Real Academia Española la palabra paisaje, vemos que la mirada es el factor más importante. Según su definición, un paisaje es algo que se ve, se considera o se representa⁶:

1. m. Extensión de terreno que se ve desde un sitio.
2. m. Extensión de terreno considerada en su aspecto artístico.
3. m. Pintura o dibujo que representa cierta extensión de terreno

Por lo tanto, no hay paisaje donde no exista, necesariamente, la presencia del ser humano que lo crea.

Los historiadores del arte se han centrado, principalmente, en su estudio estilístico y en ese campo, son muy valiosas las aportaciones de Javier Arnaldo en cuanto a las relaciones entre arte, naturaleza y romanticismo⁷. Por su parte, la filosofía ha hecho sus aportaciones, sobre todo a través de Javier Maderuelo⁸, que nos acerca al paisaje a través de sus orígenes etimológicos. Maderuelo señala que el término paisaje surgió en el seno del arte de la pintura, por lo cual establece también una relación a través de la mirada del arte. Estos vínculos derivados de la experiencia y su representación, ha sido definido por Alain Roger como “l’artialisation du paysage”, es decir, la revelación de la naturaleza a través del arte como intermediario. Un fenómeno muy característico de la cultura paisajística de los siglos XVIII y XIX⁹.

El paisaje que se crea y se representa, es cambiante, como lo es el ser humano. Es dinámico y evoluciona con las culturas. En ese sentido, estudios como el de Mitchell, han demostrado que es un proceso dinámico, en movimiento, donde se generan constantemente nuevas realidades. Según Mitchell:

En contraste con el habitual tratamiento de la estética del paisaje en términos de géneros estáticos (sublime, bello, pintoresco, pastoral), medios estáticos (literatura, pintura, fotografía), o lugares estáticos tratados como objeto de contemplación visual o interpretación, los ensayos de esta colección examinan la forma en la que el paisaje *circula* como un medio de intercambio, un lugar de apropiación visual, o un foco de formación de identidad¹⁰

⁶ Según *Diccionario de la lengua española*, RAE, 22ª edición, 2001.

⁷ ARNALDO, Javier. *Estilo y naturaleza: la obra de arte en el romanticismo alemán*, Madrid: Antonio Machado, 1990.

⁸ MADERUELO, Javier. *El paisaje. Génesis de un concepto*, Madrid: Abada, 2005.

⁹ ROGER, Alain. *Court traité du paysage*, París: Gallimard, 1997. En español *Breve tratado del paisaje*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.

¹⁰ “In contrast to the usual treatment of landscape aesthetics in terms of fixed genres (sublime, beautiful, picturesque, pastoral), fixed media (literature, painting, photography), or fixed places treated as objects for visual contemplation or interpretation, the essays in this collection examine the way landscape

El paisaje circula, se mueve, y por lo tanto, es *itinerante*. En la pintura de viajes, no sólo su reproducción material puede ser transportada, sino que esta práctica artística conlleva valores, actitudes y prácticas asociadas al viaje y, sobre todo, a su modo de observar. Según Ottmar Ette, el punto de partida para que la literatura abriera su mirada a otros espacios, dimensiones y modelos, fue la literatura de viaje. A partir de esta creación de textos “sin residencia fija”¹¹ la literatura se puso “en movimiento” y empezó a viajar. Siguiendo esta idea de Ette, podríamos decir que los paisajes también se pusieron en movimiento a partir de la popularización de los viajes, porque los pintores y sus obras empezaron a viajar, creando pinturas que se movían –y aún hoy se mueven– a través del tiempo y del espacio. El análisis del paisaje nos permite no sólo mostrar la acción del hombre a lo largo del tiempo sino reconocer aspectos de nuestra historia en el paisaje actual. En este sentido, la evolución de la pintura de paisaje se puede entender como una expresión de la percepción humana de la naturaleza y sus relaciones cambiantes con el entorno. Si trazamos el itinerario, podemos llegar a comprender esos caminos cruzados que se dieron entre el arte, la ciencia y la naturaleza.

Podríamos delimitar tres principales razones por las que el hombre viaja: supervivencia, instrucción y placer. Aunque las migraciones se hacían principalmente en busca de alimento, estos desplazamientos de subsistencia significarían una de las primeras acciones estéticas del hombre, una forma de otorgar un nuevo significado al territorio y habitar el mundo¹². Desde los inicios, existió un interés por conocer las leyes naturales, comprenderlas y representarlas. La evolución del paisaje discurrió en paralelo al camino que el hombre trazó al intentar, progresivamente, apropiarse de la naturaleza. Este proceso de apropiación tuvo mucho que ver con el interés por el territorio y el conocimiento del entorno, y en definitiva, con el movimiento.

Humboldt, en su obra *Cosmos*, trazó un itinerario sobre el progreso del arte del paisaje en las civilizaciones. Observó que lo que principalmente faltó a los antiguos, fue el sentimiento unido a la reproducción de escenas naturales tras considerar algunos ejemplos de representaciones del paisaje en Grecia y Roma¹³. El mundo antiguo,

circulates as a medium of exchange, a site of visual appropriation, a focus for the formation of identity”, MITCHELL, 1994, p.1.

¹¹ ETTE, 2008, p.14.

¹² Véase CARERI, 2002.

¹³ “Mandrocles de Samos, según refiere Herodoto, hizo pintar para el gran rey el paso de los persas por el Bósforo; Polygnoto representó la ruina de Troya sobre los muros de Lesché, templo de Delfos. Entre los cuadros que describe Filostrato el Viejo, cita un paisaje en el cual se veía salir el humo de la cima de un volcán, y torrentes de la lava que iban a caer en el mar vecino. Según las conjeturas de los más recientes

geocéntrico, era de naturaleza ordenada, con todos los elementos metafísicos que el orden en sí conlleva: unidad, armonía, simetría y proporción. Los antiguos todavía carecían de “ese sentimiento del encanto particular que va unido a la reproducción de las escenas de la naturaleza por medio del pincel”¹⁴. Según afirmaba, en época romana, la pintura de paisaje llegó a ser significativa desde las excavaciones de Herculano y Pompeya, pero estas obras sólo ofrecían visiones topográficas de la comarca. Humboldt lo identificó como un propósito de representar jardines artificiales, más que pintar la naturaleza en libertad, dejándose impresionar por las bellezas de la naturaleza salvaje. Algo que, en su opinión, tendría continuidad en la Edad Media:

Si consideramos los procedimientos de ejecución, la pintura cristiana no cambió de carácter desde Constantino hasta principios de la Edad Media, y permaneció durante todo este periodo. Muy próxima al antiguo arte de los griegos y de los romanos. Las miniaturas que adornan suntuosos manuscritos, muchas de las cuales nos han llegado sin alteración, constituyen un tesoro de antiguos recuerdos, lo mismo que los mosaicos más raros, que datan de la misma época¹⁵

A partir de la Edad Media, con la concepción de Dios como arquitecto del mundo, empezó a manifestarse un modesto interés por la representación del paisaje, aunque con una presencia subalterna, como fondo de las representaciones y con un claro predominio iconográfico de las figuras. Así lo vemos en uno de los primeros intentos de representar un paisaje, en los frescos pintados por Giotto en la iglesia de San Francisco de Asís. Aquí el paisaje representa un símbolo religioso, derivado de lo que el ciudadano occidental entendía por Naturaleza, y la imagen de la misma, que era proyectada por la religión cristiana. Las formas salvajes representaban lo opuesto al *hortus conclusus*¹⁶; una naturaleza controlada y domesticada que evitaba principalmente las formas reales y libres. La experiencia se situaba por debajo de la Fe y por lo tanto, era condenable. Esta forma de relacionarse con el entorno estaba muy vinculada a la forma de vida del

comentadores, otra composición muy complicada debió llegar a pintarse del natural; abrazaba siete islas, representando el grupo volcánico de las islas Eólicas o de Lipari, al norte de Sicilia. Las decoraciones escénicas destinadas a realzar aún más con nuevo prestigio las obras maestras de Esquilo y de Sófocles, debieron contribuir al aumento paulatino de los límites del arte, haciendo sentir más vivamente la necesidad de imitar, teniendo en cuenta la perspectiva y de una manera propia para reproducir la ilusión, ya un palacio, ya un bosque, rocas y objetos de la misma naturaleza”, HUMBOLDT, 2011, p. 234.

¹⁴ *Ibíd.*, p. 233.

¹⁵ *Ibíd.*, p. 235.

¹⁶ «*Hortus conclusus soror mea, sponsa, hortus conclusus, fons signatus*». El huerto cerrado como prefiguración de la virginidad de María. Véase *Cantar de los Cantares* o *Cantar de Salomón* IV: 12.

Medievo, donde las ciudades eran grandes bloques amurallados, en los que el individuo quedaba literalmente encerrado, protegido de los peligros bajo un toque de queda¹⁷.

En Europa, el concepto de paisaje se fraguó lentamente. La primera cultura que parece tener una sensibilidad específica para referirse al paisajismo fue China¹⁸. Aunque la cultura romana, que nos dejó tímidas representaciones en la creación de villas de recreo, hubo que esperar hasta el Renacimiento de los clásicos de la antigüedad para desarrollar una cultura de la mirada y el placer estético¹⁹. El término fue, por vez primera, utilizado por Karel van Mander, quien identificó en su obra *Schilder-boeck* (1604) al pintor Gillias van Coninxloo como paisajista, utilizando el término holandés *landtschap-maker*. La tradición europea ha considerado el dibujo de Hendrick Goltzius titulado *Paisaje de dunas cerca de Haarlem* (1603), como el primer paisaje, por ser un intento de representar un lugar físico con sentido estético, sin que hubiera de servir como fondo a otra escena²⁰.

Con el desarrollo de la pintura flamenca, se empezó a apreciar una renovación en el carácter de la reproducción del paisaje. Así lo afirma Humboldt, que se declara gran conocedor de las obras de Claude Lorrain, Ruysdael y Poussin. Sin embargo, sobre el paisaje americano, se lamenta de que no hubiera más producción pictórica realizada por los viajes de españoles y, sitúa como una de las primeras representaciones, las obras de Brueghel, “célebre ya a fines del siglo XVI, ha representado con una verdad encantadora ramas de árboles, flores y frutos extraños en Europa. Pero hasta mediados del siglo XVII, no se tienen paisajes pintados por artistas sobre el terreno, que reproduzcan el carácter propio de la zona tórrida”²¹.

El que está considerado como el primer paisaje americano es el llamado *Paisaje con un episodio de la conquista de América*, datado de 1535, del pintor Jan Mostaert. Su creación temprana evidencia la importancia del vínculo entre el viaje y pintura paisajística. El autor nunca había visto lo que representaba, la construcción imaginada de un paisaje lejano, de unas tierras que agitaban en la población europea el interés por lo exótico, y que impulsó su voluntad de visibilizar aquello que se leía en los relatos de misioneros y conquistadores. El cuadro destaca por utilizar un fondo paisajístico para

¹⁷ MADERUELO, 2005, p. 103.

¹⁸ Sobre el paisaje y el jardín en la cultura oriental véase CERVERA FERNÁNDEZ, Isabel. “Paisajismo y Jardín en China”, *Ars Longa. Cuadernos de Arte*, 9-10, 2000, pp. 27-35.

¹⁹ *Ibíd.*, p.8.

²⁰ *Ibíd.*, p.9.

²¹ HUMBOLDT, 2011, p. 238.

representar un tema histórico en lugar de uno religioso o mitológico, como era habitual. La imagen muestra a la población indígena desnuda, dispuesta con armas rudimentarias a enfrentarse a los españoles, equipados con cañones. Podemos afirmar que la imagen es fruto de la imaginación del autor, porque en escasos cuarenta años tras la conquista de América, prácticamente no había documentos visuales sobre el evento. Su estilo se limita a reproducir la tradición paisajística europea, introduciendo detalles considerados exóticos, como papagayos y monos.



Figura 1. Jan Mostaert, *Landscape with an Episode from the Conquest of America*. 1535. Rijksmuseum, Amsterdam

Desde la Edad Moderna, el desarrollo de la ciencia y la nueva cosmología había abierto las puertas hacia un universo infinito, como subraya Koyré²². Hubo cambios profundos que supusieron la conversión del espíritu humano de la *teoría* a la *praxis*, de la *scientia contemplativa* a la *scientia activa et operativa*. Esto acabaría por transformar al hombre en dueño y señor de la naturaleza, dejando de ser un mero espectador de la misma. Si a ello le sumamos el descubrimiento de América, donde se extendían las fronteras hacia un nuevo mundo, podemos asumir que todo ello hizo tambalear el pensamiento occidental.

²² El universo geocéntrico de mundo antiguo perdía de alguna forma el lugar donde vive el hombre al desarrollarse el pensamiento científico y la nueva cosmovisión del mundo. Véase KOYRÉ, Alexandre. *Del mundo cerrado al universo infinito*, Madrid: Siglo XXI editores, 1984, pp. 1-8.

Se podría afirmar que quien no viaja, se limita a habitar el paisaje. Con el viaje, el hombre empezó a observar el paisaje desde la distancia, su actitud estética se activaba en la búsqueda de lo diferente. Esa conciencia de la otredad –de la otra naturaleza– pudo ser la que intensificó en el ser humano el deseo de conocer, clasificar y poseer, aquello que no formaban parte de su rutina doméstica. Esa tendencia que se potenció tras la invención de la imprenta de Gutenberg. Con la posibilidad de publicar y reproducir numerosas copias de documentos, se produjeron importantes cambios formales en la ilustración y difusión de imágenes de aquellas tierras lejanas.

A partir de la reproducción técnica de conocimiento, las publicaciones se convirtieron en un medio de información que circulaba a lo largo del planeta y llegaba a una mayor cantidad de población. Las personas, como los libros, empezaron a viajar ávidas de conocimiento y, los relatos de viaje, comenzaron a tener una gran demanda. Tras el descubrimiento de América, la búsqueda de nuevas tierras ya se había situado como uno de los principales motores de la expansión económica. Desde que Colón llegara por primera vez a las costas del continente americano, un amplio trasiego de militares, religiosos y aventureros, procedentes de toda Europa, comenzaron a embarcarse hacia a los lugares más inciertos. Estos primeros descubridores, soñaban con la fascinación de descubrir nuevos mundos y emprendían esa nueva aventura movidos por un sueño de riquezas y gloria.

Hasta el posterior desarrollo de los conocimientos geográficos, el conocimiento que en Occidente se tenía del planeta era impreciso y limitado. Tras el descubrimiento de América, la relación entre el hombre y la naturaleza experimentó tremendas variaciones. El contraste entre la patria de origen y el paisaje nunca había causado tal sensación de asombro, por la abundante vegetación y las nuevas especies. Los exuberantes territorios eran tan diferentes que provocaron tal choque, que las nuevas tierras no se asimilaron sino como parte de Otro Mundo, un fragmento de aquel Paraíso Terrenal que narraba la Biblia²³.

La idea de situar el paraíso en el Nuevo Mundo permitía justificar el hecho de que nunca se hubiera encontrado anteriormente. Fue una idea compartida por algunos religiosos que alimentaron aquella idea de América como *terra incógnita*, un lugar por

²³ MADERUELO, 2005, p. 105.

descubrir²⁴. El temor y la admiración que despertó el nuevo continente, así como los deseos de saber lo que allí se albergaba, derivaron en numerosas suposiciones de lo más sorprendentes sobre su naturaleza y sus habitantes²⁵.

Para Humboldt, esos primeros descubrimientos ampliaron la visión que los artistas podían tener del paisaje, aunque de un modo que todavía se inclinaba más por lo exótico y lo imaginario, que por el interés científico de la naturaleza:

Para que la representación de las formas individuales de la naturaleza, en lo que se refiere al ramo del arte que nos ocupa, pudiese adquirir mayor variedad y exactitud, era preciso que se hubiera agrandado el círculo de los conocimientos geográficos; que se facilitarán los viajes a las regiones lejanas, y que se ejercitase el sentimiento en comprender las diferentes bellezas de los vegetales y caracteres comunes que los agrupan en familias naturales. Los descubrimientos de Colón, de Vasco de Gama y del Álvarez Cabral en el centro de América, en Asia meridional y en Brasil; la extensión dada al comercio de especies y sustancias medicinales, que hacían con las Indias los españoles, los portugueses, los italianos y los holandeses (...) todas estas causas juntas familiarizaron a los pintores con las formas maravillosas de un gran número de producciones exóticas, y les dieron alguna idea del mundo tropical²⁶

Uno de los mejores ejemplos de la gran demanda de publicaciones ilustradas sobre viajes lo tenemos en el negocio de la familia de Bry. Eran dueños de un taller de grabado que se convirtió en una de las más importantes editoriales del siglo XVI, y uno de los propulsores más prolíficos de la *légende noire*²⁷. Bajo la firma de Bry se publicaron cerca de doscientos libros, incluyendo una famosa serie ilustrada de las Américas, que alimentó la imaginación fantasiosa de la sociedad creando una pseudo-historia del descubrimiento de América²⁸. Para la publicación de sus *Grands Voyages* y otras posteriores se basaron en los relatos de viajeros como Hans Staden (1525- 1579), explorador alemán capturado durante meses por los Tupinambá en Brazil; Jacques Le Moyne de Morgues (1533-1588), artista y cartógrafo francés miembro de la expedición

²⁴ Véase PINELO, León. *El Paraíso en el Nuevo Mundo. Comentario apologético, historia natural y peregrina de las Indias Occidentales, Islas de Tierra Firme del mar Océano*. En el Archivo de la Real Biblioteca Patrimonio Bibliográfico Nacional MC/1103 y MC/1104.

²⁵ Véase DUVIOLS, Jean-Paul. *L'Amérique espagnole vue et rêvée : les livres de voyages de Christophe Colomb à Bougainville*, Paris: Promodis, 1985.

²⁶ HUMBOLDT, 2011, p. 337.

²⁷ La expresión *légende noire* es la forma en la que se conoce al conjunto de acusaciones extendidas contra la monarquía española sobre la mala gestión de sus colonias en América, la imposición de sus prácticas religiosas y su política. Sobre este concepto véase JUDERÍAS, Julián. *La leyenda negra. Estudios acerca del concepto de España en el extranjero*, Salamanca: Junta de Castilla y León, 2003; GARCÍA CÁRCEL, Ricardo. *La leyenda negra. Historia y opinión*, Madrid: Alianza, 1992; y PÉREZ, Joseph. *La Légende noire de l'Espagne*, Paris: Fayard, 2009.

²⁸ Sobre las obras de Theodore de Bry y la representación de América véase GROESEN, Michiel. *The De Bry collection of voyages (1590-1634): editorial strategy and the representations of the overseas world*, Phd Dissertation presented to University of Amsterdam, 2007; y *The Representations of the Overseas World in the De Bry Collection of Voyages (1590-1634)*, Leiden: Brill, 2008.

que intentó establecer una colonia en Florida; y John White (1540- 1593), artista británico y miembro de las colonias de Roanoke.



Figura 2. Theodor de Bry, *La danza del Demonio*. 1655. Wellcome Library, Londres

La colección de Bry incluía plantas, animales y datos históricos sobre la población y sus habitantes. Se podría decir que éstas fueron las primeras imágenes de América, consideradas realistas, que circularon por Europa, ya que sus autores habían elaborado sus dibujos al natural, viajando a las regiones que representaban. Pero la realidad es que la mayor parte de los originales se perdieron, así que muchas de las reproducciones del taller se hicieron a partir de la memoria y los relatos. Intentaban crear escenas que resultaran atractivas para sus lectores, por lo que sus publicaciones oscilaron entre la realidad y la fantasía. No obstante, esta colección de viajes se convirtió una de las obras más difundidas de la Edad Moderna, por encima de monumentales tratados geográficos

como la *Cosmographia* (1544) de Sebastian Münster, el *Theatrum Orbis Terrarum* (1570) de Abraham Ortelius o el *Atlas Maior* (1662-72) de Joan Blaeu²⁹.

2.2. El paisaje fragmentado: clasificación y catalogación

El progreso que se dio en el imaginario entre los siglos XVI y XVII, está marcado por la evolución gradual de las criaturas fabulosas hacia la representación de un mundo más organizado, determinado por los avances en el estudio de la naturaleza. Desde la publicación de *Materia Medica* de Dioscórides³⁰ que practicó la medicina en la Roma del emperador Nerón, las ilustraciones de elementos naturales no habían cambiado prácticamente³¹.

Sería a partir de la práctica de la observación directa de la naturaleza cuando se produjo una modificación profunda que convertiría al siglo XVII en el primero del pensamiento europeo en el que, en cuestión de imágenes, se pudiera hablar de una auténtica perspectiva científica³². Progresivamente se consolidaba la revolución científica que inició Galileo. La obra de Newton unificaría, en un solo sistema, los descubrimientos de éste y Kepler. Progresivamente, se había incrementado el interés por el estudio de la flora y la fauna, más allá de nuestras fronteras. Los tratados zoológicos empezaban a proliferar; algunos de sus autores fueron Thomas Moffet con su *Insectorum Theatrum* (1634), uno de los primeros en reproducir insectos y pequeñas criaturas; *The History of Four-footed Beasts y History of Serpents* (1607-08) de Eduard Topsell, cuyas criaturas legendarias todavía tenían mucho de los bestiarios medievales; y Johann Jonston, viajero y estudioso de la historia natural que se alzó como sucesor de Aldrovandi, cuya obra *Memoires pour servir à l'histoire des animaux* (1671-76) presenta la particularidad de situar a los animales en paisajes cuidadosamente elaborados con gran sentido artístico³³.

A partir de entonces, comenzaron a proliferar los artistas dedicados a representar la naturaleza. Los intereses de la expansión europea eran tanto políticos como científicos,

²⁹ GROESEN, 2007, p. 2.

³⁰ La primera traducción al castellano fue de 1555. Véase *Pedacio Dioscorides Anazarbeo, acerca de la materia medicinal y de los venenos mortíferos. Traduzido de lengua griega, en la vulgar castellana...* por el doctor Andrés de Laguna. Anvers: en casa de Iuan Latio, 1555.

³¹ MAGEE, Judith. *The Art of Nature*, London: Natural History Museum, 2009, pp. 7-8.

³² DANCE, Peter. *The Art of Natural History*, New York: Arch Cape Press, 1990, p. 29.

³³ Sus elaborados dibujos, por su excelencia visual, serían repetidamente reproducidos en diversas obras posteriores.

el arte al servicio de los naturalistas no sólo servía para identificar las especies, sino que también permitía tomar decisiones comerciales y políticas. Las imágenes eran determinantes para conocer la riqueza natural de las colonias. Al mismo tiempo, empezaban a conocerse las obras de varios cronistas como Gonzalo Fernández de Oviedo³⁴. Y también las de otros como José de Acosta, que recorrió México y Perú, dando lugar a su *Historia natural y moral de las Indias*; el jesuita jienense Bernabé Cobo, que dio a conocer, en 1653, su *Historia del Nuevo Mundo*; o Fray Bernardino de Sahagún, misionero e historiador, autor de obras bilingües en náhuatl, latín y español³⁵.

Uno de los primeros registros visuales de la naturaleza americana fue la obra de Francisco Hernández de Toledo³⁶ (1514-1587), que recogió miles de especies en su expedición a México en 1571. Según la información recogida en sus cartas, la ejecución de sus pinturas corrió a cargo de los artistas nativos, supervisados cuidadosamente por el propio Hernández. Fue uno de los primeros en mostrar imágenes del Nuevo Mundo realizadas por artistas locales. Parte de ellas fueron publicadas gracias a la obra *Historia naturae* (1635) de Juan Eusebio Nieremberg³⁷.

Las mujeres científicas también tuvieron su lugar en las ciencias naturales. En el ámbito internacional, uno de los más relevantes trabajos ilustrados sobre la naturaleza de América fue el de la artista y naturalista Maria Sibylla Merian (1647-1717). Esta exploradora e ilustradora de origen alemán permaneció en la sombra durante mucho tiempo, pero actualmente es considerada como una de las más importantes iniciadoras de la entomología moderna, gracias a sus detalladas descripciones de la metamorfosis de las mariposas. A la edad de 52 años, viajó con su hija más joven a Surinam, donde

³⁴ Uno de los cronistas más importantes sobre las Américas. Su obra *Sumario de historia natural o De la natural Historia de las Indias* (1526) anunciaba su obra posterior *Historia general y natural de las Indias*, su obra más importante, cuya primera parte fue publicada en Sevilla en 1535. La obra completa no sería publicada hasta el siglo XIX por la Academia Española de Historia.

³⁵ Sobre Sahagún ha trabajado ampliamente Jesús Bustamante García. Véase su tesis de doctorado BUSTAMANTE, Jesús. *La obra etnográfica y lingüística de Fray Bernardino de Sahagún*. Tesis leída en la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia de América II, 1987.

³⁶ HERNÁNDEZ, Francisco. *Rerum medicarum Novae Hispaniae Thesaurus, seu Plantarum, Animalium, Mineralium Mexicanorum Historia cum notis Joannis Terentii Lineæi*, Roma: 1648. Los originales se conservaron en la Biblioteca de El Escorial pero desaparecieron, seguramente destruidos durante el incendio de 1671. Véase ÁLVAREZ, Raquel. “La obra de Francisco Hernández y su repercusión en las ciencias naturales”, *Asclepio*, XLVII, 2, 1995, pp. 27-44. Véase también su edición de Nardo Antonio Recchi de la obra *De materia medica Novae Hispaniae*, Madrid: Doce Calles, 1998.

³⁷ MARCAIDA, José Ramón. *Juan Eusebio Nieremberg y la ciencia del Barroco: Conocimiento y representación de la naturaleza en la España del siglo XVII*. Tesis doctoral leída en la Universidad Autónoma de Madrid, 2011, p. 168. Véase el texto completo de su libro para una idea general pero minuciosa de la cultura visual en relación a la ciencia del Barroco Español en MARCAIDA, José Ramón. *Arte y Ciencia en el Barroco Español*, Madrid: Marcial Pons, 2014.

desarrolló diversas investigaciones sobre los insectos y elaboró sus propias ilustraciones para publicar una de las obras científicas más importantes sobre el comportamiento de los insectos³⁸.



Figura 3. Maria Sibylla Merian. Ilustración. 1726. Wellcome Library Images, Londres

Los viajes y expediciones habían puesto de relieve la grandeza de un mundo nuevo, en el que los grandes ríos, los océanos, los volcanes y las islas remotas, lugares que antes parecían inaccesibles, se instalaban en el imaginario de una sociedad que veía atónita cómo se ensanchaban los horizontes. Mientras que el hombre antiguo y medieval tendía a la contemplación de la naturaleza, el moderno aspiró a su dominación. Aumentó la necesidad de abarcar el mundo, de forma que algún día pudiera convertirse en algo controlable y predecible.

El gran interés por la representación de la fauna viviente y la naturaleza animada, tuvo su auge con el desarrollo de las exploraciones geográficas del siglo XVIII. Fruto del movimiento ilustrado y el espíritu romántico, el hombre empezó a ser progresivamente

³⁸ *Metamorphosis insectorum Surinamensium*, Amsterdam: G. Valck, 1705.

consciente de la maravillosa variedad de formas, colores y movimientos que existían a su alrededor.

Para el viajero ilustrado, la naturaleza debía ser explorada en su totalidad bajo una perspectiva científica. La atmósfera en la que se movían los viajeros de esta época estaba representada por la tradición británica que unía viaje y estudio; no se podía entender que la naturaleza pudiera tener otro interés que no fuera el científico. Aunque la mayoría de viajeros estuvieron interesados por el estudio del hombre y su entorno, todavía no se percibían los nuevos valores estéticos y emocionales que culminarían en el romanticismo³⁹. Hasta la llegada del movimiento romántico, para la ciencia ilustrada el paisaje era un libro donde leer y conocer científicamente la historia del lugar que visita.

Un buen ejemplo de esta idea, la tenemos en el conocido *Quadro de la Historia natural Civil y Geográfico del Reyno del Perú*, depositado en el Museo Nacional de Ciencias Naturales de Madrid. Esta obra conjunta del ilustrado vasco José I. Lecuanda y del pintor francés Louis Thiébaud es una obra de gran tamaño, que algunos teóricos han situado “entre el texto histórico-científico y el cuadro pedagógico”⁴⁰. La obra se presenta sobre un soporte de tela de una sola pieza, en formato apaisado de 331 por 118,5 centímetros, pintado al óleo en unas zonas y escrito a mano en otras. Presenta ciento noventa y cinco escenas y trescientas ochenta y una figuras con diferentes apartados descriptivos: Geografía física, con ayuda de mapas, señalando montañas, ríos, costas, y su toponimia; Historia, desde la fundación del Imperio Inca hasta finales del siglo XVIII; Etnografía, distinguiendo en una hilera en la parte superior del cuadro con treinta y dos representaciones, en forma de dieciséis parejas –a la izquierda las dieciséis naciones definidas como civilizadas, y a la derecha las otras dieciséis clasificadas como salvajes–; y Economía, con información sobre las producciones naturales agrícolas, incluidas plantas medicinales y de consumo habitual, con la referencias a la producción geo-minera y, en concreto, a la mineralogía de plata y azogue como fuente especial de

³⁹ FREIXA, Consol. “Imágenes y Percepción de la Naturaleza en el viajero Ilustrado”, *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, 1999, 3, 42, pp.1-10.

⁴⁰ Sobre el cuadro y su contexto véase DEL PINO DIAZ, Fermín (coord.). *El Quadro de historia del Perú (1799): un texto ilustrado del Museo Nacional de Ciencias Naturales (Madrid)*, Lima: Universidad Nacional Agraria “La Molina”, 2014; DEL PINO DIAZ, Fermín y GONZÁLEZ-ALCALDE, Julio. “El Quadro del Reyno del Perú (1799): un importante documento madrileño del siglo XVIII”, *Anales del Museo de América*, XX, 2012, pp. 65-87; y AGUIRRE, Emiliano. “Enciclopedia y museo mural del Perú en el siglo XVIII”, *Revista de la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*, 101, 2, 2007, pp. 389-397.

riqueza. A este respecto, es muy significativa la descripción de la mina de Gualgayoc (o Chota, provincia de Cajamarca) dibujada en lugar destacado: el centro del cuadro, justamente debajo del mapa del Virreinato⁴¹.



Figura 4. *Quadro de la Historia natural Civil y Geográfico del Reyno del Perú*. 1799. MNCN, Madrid.

Aunque el cuadro impresione especialmente por su gran interés narrativo y artístico, por sus características, se enmarca dentro de la corriente de la iconográfica enciclopedista, de carácter ilustrado, donde tanto la naturaleza como el ser humano, se catalogaban y se podían leer como un libro.

Este fue el siglo del afán de medir, palpar y ver a través de la experiencia, que se asoció con la verdad y se buscaba la objetividad. En este contexto, se definía la figura del viajero naturalista, representante del academicismo y figura opuesta al conquistador o colonizador. Su acción era estrictamente científica y neutral; su misión consistía en observar, describir y traducir. El mundo necesitaba ser conocido por la ciencia y el viaje se transformó en el principal vehículo del conocimiento⁴². El afán de experimentación transformó al viajero en recolector y transmisor de nueva información. La descripción permitía generar orden, cálculo e información científica, algo que para el hombre ilustrado era sinónimo de verdad y certeza. En este contexto de análisis sistemático y

⁴¹ DEL PINO DIAZ y GONZÁLEZ-ALCALDE, 2012, pp. 65-87.

⁴² Véase GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar. *Los Viajeros de la Ilustración*, Madrid: Alianza, 1974.

clasificadorio, triunfó el llamado giro visual, impulsado con la creación de la Enciclopedia, que clasificaba el conocimiento con imágenes ilustrativas⁴³.

Durante la Ilustración, el mundo se hizo más amplio y, a su vez, comenzó a empequeñecerse. El desarrollo de innovaciones técnicas en la navegación, la relojería y la cartografía, fue generando la asimilación de una nueva conciencia global. Como afirmaba Anderson, con los años, fue concebible vivir en el altiplano peruano, en las pampas de Argentina o en los puertos de Nueva Inglaterra, y sin embargo sentirse ligado a ciertas regiones o comunidades apartadas por miles de kilómetros, en Inglaterra o en la península ibérica⁴⁴. Esto mismo es lo que Pratt ha llamado la “conciencia planetaria”⁴⁵.

El ansia por conocer llevó a exploradores, viajeros, comerciantes, diplomáticos, espías y sabios a intentar alcanzar, materializar y cuantificar todo territorio posible. Todos se sintieron capaces de abarcar el planeta a través de la razón. Gran parte del proyecto ilustrado, estuvo basado en la creación de una historia natural que consistía en la sistematización de conocimiento, a través de la clasificación de la naturaleza. Pretendía abarcar toda la superficie terrestre, cuantificando, especificando y ordenando todos los elementos de la naturaleza. La principal aportación a este campo de conocimiento fue la del naturalista Carl von Linné. Sus obras clave *Systema Naturae* (1735) y *Species Plantarum* (1753) supusieron el principal referente en la manera de construir y clasificar el mundo, así como en la forma de aprehenderlo⁴⁶.

El sistema linneano propuso una clasificación descriptiva de los elementos naturales según sus aparatos reproductores y supone la clasificación de numerosas especies vegetales ordenadas alfabéticamente. A sus obras les debe la ciencia occidental la nomenclatura normalizada, que asigna a las plantas el nombre de su género, seguido por su especie y detalles específicos. El uso del latín para la nomenclatura, fue precisamente el factor globalizador que propició su gran recepción a nivel continental⁴⁷. En la segunda mitad del siglo XVIII, su taxonomía ya estaba implantada en toda Europa. Surgió una importante corriente de discípulos linneanos que se lanzaron a recolectar,

⁴³ Véase RODRÍGUEZ DE LA FLOR, 2009.

⁴⁴ ANDERSON, 1993, p. 261.

⁴⁵ PRATT, 2010, p. 26.

⁴⁶ Sobre Linneo véase BLUNT, Wilfrid. *Linnaeus. The Compleat Naturalist*, London: Frances Lincoln, 2004.

⁴⁷ Véase STEARN, William T. y BLUNT, Wilfrid. *The Art of Botanical Illustration*, London: Collins, 1950. También de STEARN, véase su famoso Diccionario Etimológico de nomenclatura binominal en latín *Botanical Latin*, New York: Hafner Publishing, 1966.

medir, anotar y dibujar el planeta en un gran proyecto global de clasificación. Con la catalogación, la naturaleza se volvió narrable a través de las imágenes. Sus representaciones empezaron a viajar difundiéndose a través de las fronteras, convirtiéndose en imágenes *itinerantes*. La imagen se había transformado en un medio de información muy valioso. Las expediciones científicas eran, en sí, proyectos de visualización de otros mundos conquistados; la ampliación de la visión más allá de donde el ojo podía llegar. A través de la circulación imágenes clasificadas en láminas, la naturaleza arraigada se transformó en naturaleza global⁴⁸.

En España, el siglo XVIII se caracterizó así por su desarrollo científico y la sistematización de conocimientos a través de la creación de instituciones⁴⁹. La necesidad de modernizar el Estado español, garantizar la defensa de sus posesiones ultramarinas e incrementar los recursos procedentes de las colonias americanas, implicó la apertura de la Corona española a los avances científicos y militares. Hasta finales del periodo colonial, las autoridades españolas necesitaban tener control de la información geográfica estratégica sobre América. Por ello, España financió ambiciosos y costosos proyectos de exploración que no sólo tendrían como fin el conocimiento más preciso del territorio, sino la explotación y afianzamiento de todos los recursos naturales y comerciales.

En parte, las expediciones científicas, en el contexto ilustrado del siglo XVIII español, tuvieron un objetivo primordial: el aprovechamiento racional del Imperio. Para ello, era fundamental el conocimiento de las posesiones coloniales de España en América y Asia. A su vez, el pensamiento ilustrado fue impulsor, a lo largo de siglo, de un mayor interés por la naturaleza y en especial, por su estudio y clasificación. Durante este siglo, se prestó una atención preferente a las expediciones de ultramar, destinadas a un profundo conocimiento del reino animal, vegetal y mineral, que se encontraba en sus territorios. Tuvieron como resultado una abundante documentación que sirvió para motivar importantes avances en la ciencia hispana. La política, la ciencia y el poder naval fueron los aliados más poderosos para impulsar las grandes empresas marítimas del siglo ilustrado. Este gran esfuerzo económico por parte de la Corona española convertiría al

⁴⁸ Sobre la importancia de la imagen en las expediciones científicas y su papel en la expansión imperial existe variada y diversa literatura. En este trabajo nos ha sido especialmente útil la obra de BLEICHMAR, 2012. En el caso británico y su reflejo en el arte FOWKES, Beth. *Picturing Imperial Power: Colonial Subjects in Eighteenth-century British Painting*, Durham: Duke University Press, 1999.

⁴⁹ Véase SELLÉS, PESET y LAFUENTE, 1988.

Real Jardín Botánico de Madrid en uno de los mejores archivos de plantas y muestras de especies vegetales nuevas⁵⁰.

Mejorar el conocimiento del imperio para una mejor administración de los recursos naturales, podía proporcionar mayores riquezas; nuevos productos que España podría vender dentro de Europa, o mejorar la competición con los monopolios de comercio que mantenían otros países. Este clima de competencia económica y política internacional incrementaba las oportunidades para los naturalistas, que empezaron a mejorar sus servicios. El conocimiento de la botánica se transformó en una práctica útil y las imágenes en valiosos instrumentos de intercambio científico, que también expresaban poder y riqueza.

Un repaso a los tratados de historia natural, no nos deja duda sobre el predominio de la cultura visual y el deseo de difundir, de una forma ordenada, la clasificación universal de la flora y la fauna. De las descripciones exactas y completas, dependía que los viajeros pudieran observar y describir con auténtica precisión. Por ende, como afirma Bleichmar, las expediciones científicas constituyeron proyectos de visualización que, a través de la circulación de imágenes y colecciones, permitieron globalizar la naturaleza. Los naturalistas que participaron en las expediciones españolas, compartieron los mismos métodos y objetivos que otros naturalistas europeos. De hecho, según la misma autora, se debe recalcar en la necesidad de integrar la historia del imperio español en la historia del imperialismo europeo, y la historia de la ciencia hispana dentro de la historia de la ciencia⁵¹. Pese a pequeñas diferencias culturales, los naturalistas que practicaban la historia natural europea, dentro o fuera de Europa, entendían sus tareas de manera similar, consultaban los mismos libros, y observaban las mismas imágenes: “Para todas las contingencias locales de esta historia, claramente existieron elementos globales, Como conjunto de prácticas, materiales e intereses, la historia natural fue universal tanto en sus objetivos como su idolología”⁵².

⁵⁰ Sobre el proyecto ilustrado, ambicioso y casi utópico, emprendido por los reyes borbones en torno al Jardín Botánico de Madrid véase PUERTO, Javier. *La ilusión quebrada. Botánica, sanidad y política científica en la España ilustrada*, Barcelona: Serbal- CSIC, 1988.

⁵¹ Sobre el tema en el ámbito español véanse los textos de Miguel Ángel Puig-Samper, Francisco Pelayo, Juan Pimentel, Leoncio López-Ocón, Luis Maldonado, José Luis Peset, Javier Puerto o Antonio González Bueno.

⁵² “For all the local contingencies of this story, there clearly existed global elements. As a set of practices, of materials, and of interests, natural history was universal in its aims and ideology”, BLEICHMAR, 2005, p. 21.

Para Bleichmar, la historia natural acabó siendo una disciplina mayoritariamente visual que, sin perder su carácter científico, asumió una noción de espectáculo que iba más allá del acto fisiológico de *ver* información; “iba más allá de la vista, aspirando a la visión”⁵³. La práctica científica pasaba de una acción subjetiva y personal a la imagen global. Mediante la clasificación científica, el artista convertía la naturaleza local en un elemento visual deslocalizado, objetivo y permanente.

2.3. Experimentación, sentimiento y aire libre

Para los naturalistas del siglo XVIII, la naturaleza empezaba siendo salvaje y acababa en artificio. El proceso de racionalización convertía la salvaje frondosidad amazónica en imágenes icónicas y estereotipadas, mediante un registro normativo. La mirada se transformaría a medida que avance el siglo XIX, que configuraba el nuevo observador descrito por Crary:

Desde principios del XIX, y cada vez más, por ciencia de la visión se entenderá una indagación sobre la constitución fisiológica del sujeto humano, más que la mecánica de la luz y de la transmisión óptica. Se trata de un momento en el que lo visible escapa del orden eterno de la cámara oscura y se inscribe en otro aparato, en el interior de la fisiología inestable y la temporalidad del cuerpo humano⁵⁴

Al normativismo de la Historia Natural del siglo XVIII, que Foucault denominó como la nominación de lo visible⁵⁵, se opondría la mirada artística de los románticos, que darán un paso más allá del registro mecánico de datos, y se dejarán llevar por la magnificencia del paisaje abrumador, en paralelo con las nuevas categorías estéticas que irrumpían en el mundo del arte, como lo pintoresco y lo sublime.

En el pensamiento europeo se sucedieron cambios profundos; la revolución científica, el inicio de la industrialización y el asentamiento del racionalismo como producto del movimiento ilustrado, fueron sus rasgos más destacados. Valores ilustrados, nacionalismo, fraternidad y un exacerbado sentimiento individual contribuyeron, junto con el avance tecnológico, a crear un ambiente cultural que daría paso a la llamada Modernidad. Un ambiente ideológico, artístico y literario que, acompañado por un

⁵³ “Going beyond sight, it aspired to insight”, *Ibid.*, p. 17.

⁵⁴ CRARY, *Las técnicas del observador*, 2008, p. 100.

⁵⁵ Véase FOUCAULT, 1968.

inusitado interés por la ciencia que contribuyó, en gran medida, al redescubrimiento de la naturaleza.

En el transcurso del siglo XVIII y muy ligado a la expansión colonial europea, los miembros de las élites dirigentes y jóvenes burgueses, recibían una esmerada educación que empezó a considerarse incompleta si no incluía una estancia prolongada en Europa occidental. Una formación técnica debía ser complementada con conocimientos de historia, arte, literatura e idiomas. Aunque sus orígenes se remontan a épocas anteriores, se popularizó entre las élites inglesas la práctica de ese viaje iniciático por el Viejo Continente, el llamado *Grand Tour*. Los libros de viaje, especialmente en lo referido al *Grand Tour*, asumieron gran parte de los ideales del Romanticismo y los aplicaron, fomentando el planteamiento de todo lo relativo al paisaje, adquiriendo gran relevancia las montañas y los volcanes.

Hay que mencionar el viaje a Italia como género temático fundamental para autores como Johann Wolfgang Goethe, que contempló el propio Vesubio en erupción. En su *Viaje a Italia* (1816), realizado entre 1786 y 1787, no sólo realizó numerosas investigaciones botánicas sino que se sirvió, además, de términos subjetivos en referencia a las creaciones artísticas y la naturaleza en su conjunto: “la mayor parte del campo está ya verde. Mi quimera botánica, a todo esto, se fortalece, y estoy en camino de descubrir nuevas y hermosas relaciones. A saber cómo la Naturaleza, este prodigio que no se asemeja a nada, desarrolla de la unidad toda aquella diversidad”⁵⁶.

La representación de la naturaleza se había situado, desde el Renacimiento hasta el siglo XVIII, en una dicotomía catálogo-paisaje⁵⁷. Entre ambos, existía, por una parte, la oposición entre el aislamiento del espécimen, extraído de la naturaleza de forma fragmentada y sin contexto, y por otra, el intento de situar los elementos individuales dentro del conjunto, forma que sería teorizada por Humboldt. Para entender el paisaje, había que fusionar la mirada científica y la artística, explicar su naturaleza, pero también comprenderla en su totalidad. El paisaje integraba los elementos, a través de asociaciones coherentes con su medio, desplegando unas condiciones que permitían esa interrelación fragmento-asociación⁵⁸.

⁵⁶ GOETHE, J.W. *Viaje a Italia*, Madrid: Librería de la viuda de Hernando, 1891, p.234.

⁵⁷ Véase CASTRILLÓN ALDANA, 2000.

⁵⁸ *Ibíd.*

Esa idea, ya la había planteado Horace-Bénédict de Saussure, que atisbó los Alpes desde la cumbre del Mont Blanc y describió su visión con estas palabras:

No creía a mis ojos, me parecía que era un sueño, cuando veía bajo mis pies esas cimas majestuosas, esas agujas temibles, el Midi, el Argentièrre, el Géant, cuyas mismas bases me habían ofrecido un acceso tan difícil y tan peligroso. Captaba sus relaciones, sus conexiones, su estructura, y una sola mirada resolvía dudas que no habían podido ser aclaradas con años de trabajos⁵⁹.

El espectador de la escena era capaz de captar sus relaciones, al ponerse en contacto directo con la naturaleza. El paisaje que surgía de estas relaciones, no sólo suponía un movimiento estético que acabará siendo propio del romanticismo, sino un horizonte mucho más amplio que renovó, profundamente, los modos de mirar y sentir. Según Saussure, había que pasar de lo fragmentario a lo general, de los detalles al conjunto. La verdadera entidad de la naturaleza sólo podía comprenderse desde su carácter de conjunto ordenado.

Con la salida del hombre a investigar la naturaleza al aire libre, su experimentación se extendió a todos los sentidos, integrando todas las percepciones en una imagen. Podemos decir que la geografía moderna se hizo, principalmente, sobre el terreno, en contacto directo con la realidad, observando el mundo exterior y penetrando, a través de la observación directa de las relaciones que lo vertebran⁶⁰.

Los hechos geográficos, naturales y humanos, dejan sus huellas en la superficie terrestre, una especie de escritura que el conocimiento geográfico debe saber mirar, es decir, saber leer e interpretar. No es necesario ver las formas con las que se manifiesta en la superficie terrestre esa realidad geográfica, sino que sirve para manifestar el orden interno que las fundamenta. Esta idea la llevó a cabo, de manera ejemplar Horace-Bénédict de Saussure, al describir el panorama de los Alpes. Su obra supuso una inspiración para el desarrollo de la idea de paisaje de Humboldt que asumió esa visión de la naturaleza y así lo relata en sus textos:

Expongo, desde luego, los fenómenos en el orden que se han presentado, y los considero después en el conjunto de sus relaciones individuales. Este procedimiento fue seguido con éxito en el viaje del Sr. Saussure, libro preciado, que mejor que ningún otro ha contribuido al adelanto de las ciencias y que, entre discusiones áridas con frecuencia sobre la meteorología, incluye varios cuadros llenos de encanto, como los de la vida de

⁵⁹ SAUSSURE, H. B. *Premières ascensions au Mont-Blanc, 1774-1787*, Paris: François Maspero, 1981, p. 206.

⁶⁰ ORTEGA CANTERO, Nicolás. “El lugar del paisaje en la geografía moderna”, *Estudios Geográficos*, LXXI, 269, Julio-diciembre 2010, pp. 367-393.

los montañeses, los peligros de la caza de gamuzas o las sensaciones que se experimenta en la cresta de los altos Alpes⁶¹

El avance progresivo del Movimiento Romántico había hecho tambalear el ideal mecánico-matemático que había subyugado las ciencias de la naturaleza desde Galileo y que empezaba a causar cierta desilusión por no conseguir coordinar múltiples datos, limitados por la experiencia, en una visión de conjunto. Mientras que la ciencia había intentado describir una naturaleza formal y matemática, la grandeza del mundo y sus fuerzas internas parecían inabarcables.

Los avances en el campo de la electricidad y el magnetismo asombraron a Humboldt y sus contemporáneos, que buscarían una nueva manera de completar las explicaciones mecánicas de los fenómenos naturales. Se trataba de captar las conexiones, relaciones y la estructura de la realidad geográfica y, para ello, era necesario ponerse en contacto directo con ella. Debemos situar en esa perspectiva a naturalistas como el mencionado Saussure o Bernardin de Saint-Pierre⁶², Jean Jacques Rousseau y sus ideas de retorno a la naturaleza, y por supuesto a Goethe, quién desde 1794 mantuvo una estrecha amistad con Humboldt, y cuyas obras tienen en la naturaleza el marco de acción de sus personajes. A él le dedicó Humboldt la portada de su obra *Geografía de las Plantas*. Es conocida la ilustración que Thorwaldsen realizó para adornar la edición alemana de esta obra, cuyo dibujo muestra a Apolo alzando el velo de una diosa clásica que simboliza la naturaleza. Esta es Diana de Éfeso, una imagen que, según Humboldt quería mostrar la unidad de las artes, la filosofía y la biología⁶³.

Goethe desarrolló la idea concreta de una unidad viviente mediante las fuerzas naturales, mientras que Schelling entendió el sentimiento romántico de la naturaleza como única mediación posible entre el hombre y la trascendencia. En 1807 pronunciaba, ante la Academia de Ciencias de Munich, su discurso *La relación del arte con la naturaleza*, donde vinculaba el concepto de la unidad del cosmos con los principios estéticos. El arte como único medio capaz de superar lo real, a través de una

⁶¹ HUMBOLDT, Alexander von. *Viaje a las regiones equinociales del Nuevo Continente*, tomo 1, Caracas: Monte Ávila, 1991, p.28.

⁶² El propio Humboldt reconoce su continua lectura de *Paul et Virginie* durante el viaje americano. Véase la edición española *Pablo y Virginia*, Barcelona: Círculo de Lectores, 1985.

⁶³ Véase TEVEBRING, Frederika. "Unveiling the Goddess. Artemis of Ephesus as a symbol of nature at the turn of the nineteenth century", *Lychnos*, I, 2012, pp. 153-166.

“inconsciente infinitud”, que podía representar “la esencia en su puro ser, en la eternidad de su vivir”⁶⁴, y así se situaba como vínculo entre lo finito y lo infinito.

A principios del siglo XIX, el alemán Carl Gustav Carus escribía que la tarea principal del paisajista consistía en “captar con claridad las resonancias infinitamente diversas de la vida de la Tierra”⁶⁵. También en Alemania, causaba gran entusiasmo la obra de Spinoza por su explicación unitaria de naturaleza y espíritu como doble manifestación de la divinidad. De todas las aportaciones mencionadas surgirá con fuerza una nueva corriente filosófica: la *Naturphilosophie*⁶⁶. Estas nuevas ideas, ligadas a los avances científicos y los nuevos descubrimientos, motivaron una nueva forma de aprehender la naturaleza a través de sentimientos profundos que llevaban al espectador a la trascendencia. Todos ellos abrieron nuevos caminos en el modo entender, explicar y comprender el paisaje⁶⁷. Como consecuencia de una serie de ideas filosóficas, políticas y artísticas muy próximas a estos cambios; artistas y científicos estrecharon vivamente su colaboración en el estudio de la naturaleza y su descripción, sobre todo a través del viaje⁶⁸.

Estos autores sustituyeron la imagen mecánica del mundo por una imagen dinámica, planteando la unificación de un universo cuyos principios se encuentran eternamente presentes en cada elemento natural y cuyas fuerzas, en constante movimiento, difícilmente son aprehendidas a través de la lógica empírica de la mente humana. La filosofía de la naturaleza acabó por elevarse de los fenómenos concretos, superar la esfera sensible. El arte fue el medio que ofreció las posibilidades para dar ese paso, como manifestación visible de lo invisible. La naturaleza era una idea formada por fenómenos mecánicos, ópticos, eléctricos y magnéticos, en constante movimiento, que culminaba en la aparición de una esencia intangible, que incidía en una nueva esfera moral, teórica y artística. La pintura de paisaje, para Humboldt, desde un punto de vista cosmológico, era el medio capaz de aunar todos esos elementos.

⁶⁴ SCHELLING, Friedrich. *La relación del arte con la naturaleza*. Traducción de Alonso Castaño Piñán, Madrid: Sarpe, 1985, p. 72.

⁶⁵ CARUS, Carl Gustav. *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje. Diez cartas sobre la pintura de paisaje con doce suplementos y una carta de Goethe a modo de introducción*, Madrid: Visor, 1992, p. 240.

⁶⁶ Sobre la *Naturphilosophie* véase RICHARDS, Robert J. *The Romantic Conception of Life: Science and Philosophy in the Age of Goethe*, Chicago: University of Chicago Press, 2002. En español véase BELAVAL, Y. “La filosofía alemana, de Leibniz a Hegel”, en *Historia de la Filosofía*, vol 7, Madrid: Siglo XXI, 1977; y la tesis de ARNALDO, Javier. *El concepto de estilo en el romanticismo alemán*. Tesis leída en la Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, 1989.

⁶⁷ ORTEGA CANTERO, 2010, pp. 369-370.

⁶⁸ STAFFORD, 1984, pp. 437-449.

Desde el punto de vista romántico, el paisaje no solamente se ve y se contempla, sino que se siente, se asimila con todos los sentidos y penetra en la mente, produciendo determinados sentimientos. Se fraguaba una nueva manera de ver y valorar el paisaje, simultáneamente apoyada en la razón y en el sentimiento, que se manifestó en los escritores, pintores, naturalistas y físicos. Era el paso de una naturaleza abarcable y de leyes claramente definidas hacia un cosmos incontrolable. Esa idea fue una de las grandes inspiraciones para los artistas románticos, que dirigieron su mirada hacia nuevos paisajes desconocidos e inexorables. Las artes y las ciencias, en su intento de abarcar el entorno natural, se perdían en algo incomprensible y, el sistema científico, se tambaleaba en una época, que acertadamente Trías llamó el “siglo de las luces enamorado secretamente de las sombras”⁶⁹.

Para Humboldt, la geografía era algo más que estudiar los paisajes de la superficie terrestre, y conocer sus componentes naturales y humanos. Se trataba de descubrir las relaciones que se establecían entre ellos. De esta forma, el resultado de esas relaciones hacía del paisaje una unidad, un conjunto organizado. Para lograrlo no bastaba con consultar libros o mapas, había que acercarse a la naturaleza, conocerla directamente, verla y sentirla. En definitiva, el paisaje se había convertido en la expresión de una realidad geográfica a la que hay que conocer. En palabras de Nicolás Ortega:

“Los hechos geográficos —naturales y humanos— dejan huellas en la superficie terrestre, configuran un conjunto de formas y de signos, una especie de escritura, que el conocimiento geográfico debe saber mirar, es decir, debe saber leer e interpretar. (...) Todas las cláusulas metodológicas de ese conocimiento convergen en el paisaje: el contacto directo con el terreno, la práctica excursionista y viajera que lo hace posible, la atención preferente a las formas visibles, a la fisonomía, la decisiva importancia de la visión educada, del saber mirar, en la conformación del conocimiento”⁷⁰.

A través de la observación directa, el paisaje se volvió dinámico. La razón de esta afirmación es que absolutamente ningún paisaje permanecería ya inmóvil, ya que no sólo cambian los paisajes sino también “el ojo que los mira”⁷¹. A partir de la correlación de esta multitud de elementos, se conformaba un todo que puede ser interpretado infinitamente. El paisaje adquiriría determinados valores, no sólo en culturas diferentes, sino también entre distintos contextos de una misma cultura.

⁶⁹ TRIAS, Eugenio. *Lo Bello y lo Siniestro*, Barcelona: Editorial Ariel, 1996, p. 23.

⁷⁰ ORTEGA CANTERO, 2010, p. 368.

⁷¹ MARTÍNEZ DE PISÓN, Eduardo. “Reflexiones sobre el Paisaje”, en Ortega y Cantero, Nicolás (ed.). *Estudios sobre Historia del Paisaje Español*, Serie Estudios Historia y Paisaje, Madrid: Los libros de la Catarata, 2002, p. 17.

El paisaje es un producto y un fenómeno que varía de una cultura a otra. Lo que nos obliga a imaginar cómo perciben el mundo otras culturas, otras épocas y otros medios sociales diferentes⁷². Y esto se acentúa cuando hablamos de la pintura de viajes, que precisamente nos acerca los paisajes de lugares lejanos y culturas distintas a la nuestra. El *paisaje itinerante* se imponía como un ente cambiante y dinámico, como las fuerzas de la naturaleza. Pintar la naturaleza y ponerla en movimiento fueron los grandes objetivos de Humboldt.

⁷² MADERUELO, 2005, p.17.

3. ALEXANDER VON HUMBOLDT: UN CIENTÍFICO ROMÁNTICO

Alexander von Humboldt, en su forma de sentir y reproducir la naturaleza, defendió una visión del paisaje en la que se integran los elementos geográficos, naturales y humanos. Entendió su representación como una combinación entre el conocimiento científico y la imaginación del artista, conformando un género paisajístico inspirado en la perfecta unión entre arte, ciencia y sentimiento.

Humboldt elaboró un modelo de viaje en el que las leyes, las coordenadas y los protocolos, establecían relaciones con la observación directa y las relaciones humanas. El paisaje era un todo que se percibe con los sentidos y se asimila a través de la razón que trabaja para generar en el espectador la agitación de las emociones. Esa impresión que la naturaleza producía en el naturalista debía ser indudablemente representada, ya que al no hacerlo, su explicación quedaría incompleta. Por lo tanto, los tratados científicos que contenían amplias explicaciones topográficas, geológicas, botánicas y zoológicas, daban paso a una nueva asociación entre ellas, una visión de la naturaleza integradora y viviente.

La obra de Humboldt en América, se emplazó, como afirma Peset, en una época de transición al Romanticismo, en la cual este científico de conciencia universal actuó como “difusor de los saberes y sentimientos modernos sobre el mundo americano”⁷³. Su imagen está dividida entre la idea de medición y la cuantificación, y la del personaje de alma sensible, que se inspira con la belleza del paisaje. La preocupación por las respuestas emocionales y estéticas fue, no obstante, uno de los enfoques centrales en su forma de relatar la Historia Natural. La fusión de ambas esferas, en un proyecto de unidad, puede entenderse mejor a través del período de su juventud, y sus referentes artísticos y políticos, muy vinculados a la época de la Revolución Francesa. En concreto, las ideas partirían de los conceptos de análisis desarrollados por los enciclopedistas franceses y ampliados a través de la visión trascendental de la filosofía alemana. Por lo tanto, según Dettelbach, el enfoque que Humboldt tuvo de la Historia Natural supuso un ejemplo de continuidad esencial entre las doctrinas de la Ilustración y la sensibilidad que los románticos profesaron en torno a la naturaleza⁷⁴.

⁷³ PESET, José Luis. “Alexander von Humboldt, héroe y científico en la independencia americana”, en *Debates y Perspectivas. Cuadernos de Historia y Ciencias Sociales*, 1, 2000, pp. 55-66.

⁷⁴ DETTELBACH, 2001.

3.1. Los viajes

Alexander von Humboldt nació en 1769 y vivió en el seno de una familia noble prusiana. Su padre, Alexander Georg von Humboldt (1720-79), fue militar en la Corte del Rey de Prusia, Federico II el Grande; y su madre, Marie Elisabeth von Hollwege (1741-97), descendiente de hugonotes procedentes de Borgoña⁷⁵.

Alexander y su hermano Wilhelm, tempranamente huérfanos de padre, pasaron su infancia junto a su madre, que se ocupó de su educación mediante los mejores tutores privados de la época que acudían al palacete donde vivían en Tegel, muy cerca de Berlín. La influencia de Joachim Heinrich Campe (1746-1818), parece evidente; su afición a la literatura de viajes y el haber sido él mismo un escritor de más o menos éxito, con la publicación de su particular *Robinson*, tuvo que influir necesariamente en la imaginación del joven Alexander⁷⁶. Asimismo, tuvo varios profesores que dejaron su impronta en la adquisición de algunos valores éticos, en la enseñanza de la filosofía roussoniana y en el aprendizaje de otros idiomas. Estos factores se consideran muy relevantes en el éxito de ambos hermanos en los círculos culturales de la época, incluidos los judíos berlineses que, al parecer, influyeron de manera importante en la educación de Alexander, con especial importancia la tertulia de Marcus Herz y su esposa Henriette, un espacio cultural privilegiado en el Berlín ilustrado⁷⁷.

Después de haber disfrutado de una educación muy cuidada en la casa materna y de la enseñanza de los sabios más distinguidos de Berlín, acabó sus estudios en las Universidades de Gottingen y Frankfurt. Efectuó por entonces un viaje de mineralogía y de historia natural por Holanda, Inglaterra y Francia bajo la dirección de George

⁷⁵ Además de las mencionadas anteriormente, otras biografías conocidas sobre Humboldt son DE TERRA, Helmut. *Humboldt: Su vida y su época*, México: Editorial Grijalbo, 1956; y SCURLA, Herbert. *Alexander von Humboldt: Eine Biographie*, Düsseldorf: Claassen, 1982. Una breve biografía resumida pero muy completa, se puede consultar en la entrada elaborada por Miguel Ángel Puig-Samper en el *Diccionario Biográfico Español de la Academia de la Historia*. Nos hemos servido de varias de ellas para hacer estas breves notas biográficas, centradas en los momentos más relevantes para nuestro argumento, la visión de Humboldt como figura entre la Ilustración y el Romanticismo.

⁷⁶ Una de las obras educativas más importantes del siglo XVIII y a su vez uno de los primeros bestsellers europeos: *Robinson der Jünger* (1779). Traducida al español como *El nuevo Robinsón*.

Véase CAMPE, Joachim Heinrich. *El nuevo Robinsón, historia moral, reducida a diálogos para instrucción y entretenimiento para niños y jóvenes de ambos sexos, escrita recientemente en alemán por el Señor Campe, traducida al inglés al italiano, al francés y de éste al castellano con varias correcciones por D. Tomás de Iriarte*, Madrid: Imprenta de Benito Cano, 1789.

⁷⁷ El propio Alejandro de Humboldt dejó trazada su experiencia vital de esos años en la biografía que presentó en 1799 al ministro español Mariano Luis de Urquijo en el escrito “Noticia sobre la vida literaria de Mr. de Humboldt (sic), comunicada por él mismo al Barón de Forell”. Conservado en el Archivo Histórico Nacional de Madrid (AHN, Estado, leg. 4709).

Forster, célebre naturalista, que había dado la vuelta al mundo con el Capitán Cook. Esta experiencia que culminó en el París revolucionario marcó profundamente su ideología. Los detalles de este periplo han pasado sin mayor relevancia por los biógrafos pese a que, según Humboldt, a Forster le debía la mayor parte de los conocimientos que poseía antes de su viaje americano⁷⁸.

El éxito que había tenido su primera obra publicada sobre las montañas basálticas del Rin⁷⁹, hizo que el Barón de Heinitz le contratase para su departamento en la dirección de Minas. Estuvo consagrado a la práctica de la minería durante varios años, en los que las minas de alumbre, cobalto y de oro, comenzaron a ser rentables para las arcas del rey prusiano. Dirigió proyectos para la mejora de las fuentes salinas situadas a orillas del Báltico y, durante este período, publicó una de sus primeras obras sobre botánica, *Flora Friburgensis*, traducida a numerosas lenguas, y un gran número de memorias de física y de química, contenidas en parte en periódicos de Francia e Inglaterra.

Años después, alrededor de 1799, el Directorio Francés decidió hacer un viaje alrededor del mundo con tres buques bajo el mando del Capitán Baudin, al que Humboldt fue invitado por el ministro de Marina.

Posteriormente, viajó a París con la intención de embarcarse en un fracasado viaje a Egipto. Permaneció un tiempo en la capital francesa donde se estaba preparando un nuevo viaje alrededor del mundo, al cual Humboldt había sido invitado. Pero este viaje, que en un principio se iba a desarrollar bajo la dirección de Baudin⁸⁰ fue repetidamente retrasado por motivos económicos, ya que los costes de las guerras de Napoleón afectaban mucho al tesoro público. Se preparaba ya para partir hacia Le Havre, cuando la falta de fondos hizo fracasar este proyecto.

Decidió entonces irse a África para estudiar el Monte Atlas; aguardó durante dos meses a su embarcación en Marsella, pero los cambios políticos ocurridos en Argel, le hicieron renunciar a este proyecto.

⁷⁸ Humboldt tenía veintiún años cuando visitó París en un momento de conmemoraciones por el primer aniversario de la Revolución Francesa. En posteriores capítulos ampliamos la información relativa a este viaje, con una relación sobre los lugares visitados y los personajes encontrados; argumentando una decisiva importancia de esta vivencia para el pensamiento de Humboldt.

⁷⁹ *Mineralogische Beobachtungen über einige Basalte am Rhein*. Brunswick: Schulbuchhandlung, 1790.

⁸⁰ Nicolas Thomas Baudin (1754-1803) fue un marino, explorador y naturalista francés, que llevó a cabo viajes científicos a las Antillas (1796-98) y a Australia (1800-03), en los que se recogieron valiosas colecciones de Historia Natural. La expedición por la que esperaba Humboldt, no saldría de Le Havre hasta 1800, poco después de la llegada de haber emprendido su viaje a América de forma independiente. Uno de los estudios recientes es el de STARBUCK, Nicole. *Baudin, Napoleon and the Exploration of Australia*, London: Taylor & Francis, 2013.

Ya que la expedición francesa fue aplazada sin fecha fija, Humboldt decidió comenzar su exploración de manera autónoma. Un motivo más para tomar esta decisión fueron las dificultades de su amigo Georg Forster para publicar los resultados de la expedición realizada con James Cook⁸¹. De esta manera fue consciente de las ventajas de una independencia personal frente a las instituciones. Tomó entonces el camino hacia la Península Ibérica con el fin de intentar realizar el previsto viaje africano desde allí. Le acompañaba el médico francés Aimé Bonpland, que aceptó su participación en el periplo que Humboldt pagaba de su propio peculio. Finalmente, se decidieron por intentar un viaje americano y en 1799 llegaron a España con el fin de solicitar los permisos necesarios para ingresar en los territorios de ultramar. En la concesión de los pasaportes, autorizados por Carlos IV, fueron determinantes las influencias del barón Philippe de Forell, embajador de Sajonia en Madrid, así como el ministro Mariano Luis de Urquijo⁸². Tal apoyo revertió en un permiso amplio y generoso, que hacía posible el desplazamiento de Humboldt por el interior de América hacia las Filipinas, junto con los instrumentos necesarios para realizar sus observaciones.

Una vez instalado en Madrid, se puso en contacto con la persona clave que podría lograr la aprobación del proyecto de exploración de la América española. Se trataba del barón Philippe de Forell, embajador de Sajonia en Madrid, mineralogista distinguido y amigo personal del ministro Mariano Luis de Urquijo (1769-1817). La actuación del embajador sajón fue providencial para Humboldt, que logró con rapidez la protección política y estableció los vínculos científicos necesarios para la preparación del viaje americano.

En el campo de la ciencia, Humboldt pudo llegar de la mano del propio barón de Forell al Real Gabinete de Historia Natural, institución científica con la que el embajador de Sajonia colaboraba con sus colecciones mineralógicas. Además, parecía evidente el aprecio por la mineralogía alemana del director efectivo del Real Gabinete de Historia Natural, José Clavijo y Fajardo (1726-1806), si tenemos en cuenta que hacía poco tiempo había enviado una expedición mineralógica a Chile y Perú dirigida por los hermanos Heuland⁸³, y había promovido a catedrático de mineralogía en Madrid al

⁸¹ Hablaremos ampliamente sobre ello en capítulos posteriores.

⁸² Para conocer información más detallada sobre sus contactos científicos en España véase PUIG-SAMPER, 1999, pp. 329-355.

⁸³ La expedición partió de La Coruña el 13 de noviembre de 1794 y llegó a Montevideo el 17 de enero de 1795. Los Heuland enviaron cientos de ejemplares mineralógicos de plata, cobre, arsénico, etc., que acabaron entre el gabinete particular de Godoy y el Real Gabinete de Historia Natural. Este último

geólogo y mineralogista alemán Cristiano Herrgen (1751-1816). Para completar sus conocimientos, el botánico, médico y poeta Casimiro Gómez Ortega (1741-1818), por entonces director del Real Jardín Botánico, permitió a Humboldt conocer el contenido de las floras americanas elaboradas en las expediciones científicas que los gobiernos ilustrados habían enviado a América, especialmente las dirigidas a Perú y Nueva España. También llegó a conocer a Juan Bautista Muñoz (1745-1799), el ilustre historiador que en esos años organizaba el Archivo General de Indias y preparaba su Historia del Nuevo Mundo, a José Chaix (1765-1811), un astrónomo distinguido que había trabajado en las operaciones de medición del arco del meridiano en España, y que fue uno de los principales colaboradores de Humboldt, así como al grupo de marinos ilustrados que en su mayor parte estaban relacionados con el Depósito Hidrográfico de Madrid, donde se elaboraba la principal cartografía náutica de la época, que dirigía el marino José Espinosa y Tello (1763-1815), más tarde sustituido por Felipe Bauzá (1764-1834).

Sobre su audiencia en la Corte española, gestionada por el barón de Forell, embajador de Sajonia, el gran colaborador de Clavijo y de Herrgen en el Real Gabinete de Historia Natural y en el nuevo Real Estudio de Mineralogía, ha quedado el testimonio que él mismo relata de la siguiente forma

Fui presentado a la corte de Aranjuez, en el mes de marzo de 1799. El rey se dignó acogerme con bondad. Le expuse los motivos que me inducían a emprender un viaje al nuevo continente y a las islas Filipinas, y presenté una memoria sobre esta materia al secretario de Estado. El caballero de Urquijo apoyó mi solicitud y logró allanar todos los obstáculos. El proceder de este Ministro fue tanto más generoso cuanto no tenía yo nexos ninguno personal con él. El celo que mostró constantemente para la ejecución de mis proyectos no tenía otro motivo que su amor por las ciencias. Es un deber y una satisfacción para mí consignar en esta obra el recuerdo de los servicios que me prestó⁸⁴

Su pasaporte autorizaba el ingreso a América y a las demás posesiones ultramarinas, donde podrían realizar estudios de minas, hacer colecciones de plantas, animales, semillas y minerales, medir la altura de los montes, examinar su naturaleza y realizar observaciones para el progreso de las ciencias naturales.

Para conocer el viaje americano de Humboldt y Bonpland, la mejor fuente es el escrito que él mismo escribió y que se conserva en la *American Philosophical Society* en

alberga 177 cajones de rocas, minerales y otros objetos recolectados en Chile y Perú. Véase GARCÍA GUINEA, J. (coord.) *La expedición mineralógica de los hermanos Heuland a Chile y Perú (1795-1800)*, Madrid: Museo Nacional de Ciencias Naturales, 1987.

⁸⁴ PUIG-SAMPER, y REBOK, "Alejandro de Humboldt y España", 2007, pp. 33-48.

Filadelfia⁸⁵. Entre 1799 y 1800 visitaron la costa de Paria, las misiones de los indios chaymas, las provincias de Nueva Andalucía (afectada por terribles terremotos), Nueva Barcelona, Venezuela y la Guayana española. Descendieron el río Apure que desemboca en el Orinoco, remontaron este último río (pasando los célebres raudales de Maipures y Atures) hasta la boca del Guaviare. Desde esta embocadura subieron por los pequeños ríos Atabapo, Tuamini y Temi, y de la misión de Yavitá cruzaron por tierra a las fuentes del famoso río Negro, que bajaron hasta San Carlos. Desde la fortaleza de San Carlos del Río Negro, Humboldt remontó hacia el Norte por el río Negro y el Casiquiare al Orinoco y encima de éste hasta el volcán Duida o a la misión de Esmeralda, cerca de las fuentes del Orinoco. Desde Esmeralda, Humboldt y Bonpland bajaron con las aguas crecidas todo el Orinoco hasta su delta en Santo Tomé de Guayana o Angostura. Regresaron a Cumaná por las planicies de Cari y las misiones de los indios caribes. Después de una estancia de algunos meses en Nueva Barcelona y Cumaná, nuestros viajeros llegaron a La Habana.

Humboldt permaneció tres meses en la isla de Cuba, donde se ocupó de medir la longitud de La Habana, entre otros menesteres. Estaba a punto de salir hacia Veracruz, cuando falsas noticias sobre el viaje del Capitán Baudin le hicieron cambiar de plan. Las gacetas anunciaban que este navegante saldría de Francia hacia Buenos Aires y desde allí, por el cabo de Hornos, a Chile y las costas del Perú. Humboldt había prometido al capitán Baudin, que buscaría unirse a la expedición desde el mismo momento en que se enterara que tendría lugar. Estas consideraciones obligaron a Humboldt a fletar en Batabanó una pequeña goleta para trasladarse a Cartagena y desde allí, lo antes posible, por el istmo de Panamá al Mar del Sur.

Esperaba encontrar al capitán Baudin en Guayaquil o en Lima y visitar con él la Nueva Holanda y las islas del Pacífico. En marzo de 1801, costeó el sur de la isla de Cuba, donde determinó varias posiciones astronómicas. La falta de viento alargó mucho esta navegación, las corrientes llevaron la pequeña goleta demasiado al oeste hasta la desembocadura del río Atrato. Descansaron en el río Sinú y tuvieron una vuelta penosa a Cartagena. La temporada estaba demasiado avanzada para la navegación en el mar del Sur, lo que obligaba a abandonar el proyecto de cruzar el Istmo. Por ello Humboldt

⁸⁵ PUIG-SAMPER, Miguel Ángel y REBOK, Sandra. "Alexander von Humboldt y el relato de su viaje americano redactado en Filadelfia", *Revista de Indias*, 2002, LXII, 224, pp. 69-84.

permaneció unas semanas en los bosques de Turbaco y subió en 40 días el río Magdalena, del que esbozó un mapa.

Desde Honda subieron hasta Santa Fe de Bogotá, la capital del Reino de Nueva Granada, donde quedó impresionado por las extraordinarias colecciones del sabio José Celestino Mutis, la grande y majestuosa catarata de Tequendama, las minas de Mariquita, de Santa Ana y de Zipaquirá, y el puente natural de Icononzo. Allí permanecieron hasta el mes de septiembre de 1801.

A pesar de la temporada de lluvia, emprendieron el viaje a Quito, pasaron los Andes de Quindío. Desde la ciudad de Cartago, en el Valle del Cauca, bordearon el Chocó y por Buga llegaron a Popayán, donde subieron al cráter del volcán de Puracé. Desde Popayán pasaron por los desfiladeros de Almaguer a Pasto y de esta ciudad, situada al pie de un volcán, por Tuqueres y la provincia de los Pastos, a la ciudad de Ibarra y Quito. Su llegada a la capital de Ecuador se produjo en enero de 1802 y se quedaron cerca de un año en el Reino de Quito. Emprendieron expediciones por separado a las montañas nevadas de Antisana, de Cotopaxi, de Tunguragua y del Chimborazo.

En todas sus expediciones posteriores les acompañó Carlos Montúfar, hijo del marqués de Selva Alegre de Quito, que estaba muy interesado por el progreso de las ciencias. Después de haber acompañado a Humboldt en el resto de su expedición por Perú y el reino de la Nueva España, Montúfar llegó junto a él a Europa⁸⁶. Tras haber examinado el terreno descompuesto en el terremoto de Riobamba de 1797, pasaron por los Andes de Azuay a Cuenca.

El deseo de comparar las quinas descubiertas por Mutis en Santa Fe, y las de Popayán, la Cuspa y el Cuspare de Nueva Andalucía y del río Caroní con la quina de Loja y del Perú, hizo que prefirieran no seguir la ruta abierta de Cuenca a Lima, sino pasar -con inmensas dificultades por el transporte de sus instrumentos y colecciones- por el bosque de Saraguro a Loja, y desde allí a la provincia de Jaén de Bracamoros. Tuvieron que cruzar el río Huancabamba, vieron las ruinas de la calzada del Inca, descendieron por el río Chamaya, que les llevó al Amazonas y navegaron por este último río hasta las cataratas de Tomependa.

⁸⁶ Sobre Carlos Montúfar véase SOASTI, Guadalupe. *El comisionado regio Carlos Montúfar: sedicioso, insurgente y rebelde*, Ecuador: FONSAL, 2009; y HAMPE, Theodoro. "Carlos Montúfar y Larrea (1780-1816) el quiteño compañero de Humboldt", *Revista de Indias*, 2002, LXII, 226, pp. 711-720.

Desde el Amazonas regresaron al sudeste por la cordillera de los Andes a Montán y visitaron las minas de Hualgayoc. Desde Cajamarca bajaron a Trujillo, en cuyos alrededores se encuentran las ruinas de la inmensa ciudad peruana Mansiche. Siguieron las áridas costas a Santa, Huarmey y Lima, donde permanecieron algunos meses. Desde Lima nuestros tres viajeros pasaron por mar a Guayaquil, desde donde emprendieron el viaje a México. Navegaron hasta Acapulco, puerto occidental del Reino de Nueva España. Humboldt tenía en principio previsto hacer una estancia de solo unos meses en México y acelerar su vuelta a Europa, pero las circunstancias le obligaron a estar un año en Nueva España.

Los viajeros subieron de Acapulco a Taxco, famoso por sus minas, y desde allí por Cuernavaca llegaron a la capital de México. Esta ciudad, que entonces contaba con 150.000 habitantes, situada en el terreno del antiguo Tenochtitlán, entre los lagos de Texcoco y Xochimilco, era sin duda comparable con las más bellas ciudades de Europa, en opinión de Humboldt. Los grandes establecimientos científicos, como la Academia de Pintura, de Escultura y de Grabado, el Colegio de Minería, el Jardín Botánico, eran instituciones que hacían honor al gobierno que los había creado. Tras una estancia de unos meses en el valle de México y después de haber fijado la longitud de la capital, Humboldt y sus acompañantes visitaron las minas de Morán y de Real del Monte y el Cerro del Oyamel, donde los antiguos mexicanos fabricaban cuchillos de obsidiana. Poco después pasaron por Querétaro y Salamanca a Guanajuato, una ciudad de 50.000 habitantes y famosa por sus minas.

Desde Guanajuato regresaron por el valle de Santiago a Valladolid, en el antiguo reino de Michoacán. Bajaron de Pátzcuaro en dirección a la costa del océano del Pacífico a las planicies de Jorullo. Llegaron casi hasta el fondo del cráter de este gran volcán de Jorullo, donde analizaron el aire sobrecargado de ácido carbónico. Regresaron a México por el valle de Toluca y en los meses de enero y febrero de 1804 llevaron sus investigaciones hacia la vertiente oriental de la Cordillera. Midieron los Nevados de la Puebla, el Popocatepetl y el Iztaccihuatl, el gran Pico de Orizaba y el Cofre de Perote. Tras una corta estancia en Jalapa, se embarcaron en Veracruz con rumbo a La Habana. Recogieron las colecciones que habían dejado en 1801 y tomaron la vía de Filadelfia para volver en julio de 1804 a Francia⁸⁷. En Estados Unidos visitaron la *American*

⁸⁷ Un recorrido visual muy detallado del viaje de Alexander von Humboldt se encuentra en la publicación producida por el Instituto Cervantes en colaboración con el Consejo Superior de Investigaciones

Philosophical Society y Humboldt tuvo la oportunidad de conocer al presidente Thomas Jefferson⁸⁸.



Figura 5. Mapa del viaje americano. 1799-1804.

Tradicionalmente, en las expediciones que habían tenido lugar en la América española, nos encontramos con pintores al servicio de la ciencia, que trabajaban empleados por una empresa mayor, empleados por una corona con deseos imperialistas. El caso de Humboldt será extraordinario por suponer la primera expedición⁸⁹ americana autofinanciada e independiente, donde no sólo nos encontramos con un científico que esboza sus dibujos personalmente, sino que además es autor de su propia teoría de representación paisajística. A Humboldt se le consideró el impulsor de la geografía moderna y de la representación gráfica de los paisajes tropicales.

Durante toda su vida tuvo una estrecha relación con las artes y, ya en su juventud, recibió clases de dibujo y pintura⁹⁰. De su gran expedición científica, llevada a cabo entre 1799 y 1804, trajo diversos dibujos y bocetos que representaron la naturaleza americana, que se convertirían después en la parte gráfica de los resultados de su viaje,

Científicas (CSIC), la Fundación Ignacio Larramendi y el Goethe Institut. Véase PUIG-SAMPER, Miguel Ángel y REBOK, Sandra. Un viaje del espíritu: Alexander von Humboldt en España, Madrid: CVC-CSIC, 2006. En línea, <http://cvc.cervantes.es/ciencia/humboldt/default.htm> [último acceso: 16/09/2015]

En edición bilingüe español-alemán como catálogo de la muestra de la exposición con el mismo nombre.

⁸⁸ Véase REBOK, Sandra. *Humboldt and Jefferson: A Transatlantic Friendship of the Enlightenment*, Charlottesville: University of Virginia Press, 2015.

⁸⁹ Existe cierta discusión sobre si lo de Humboldt fue expedición o viaje, ya que se entiende expedición como una empresa organizada en la que participan varios componentes, cada uno con su función, con fines políticos o científicos. Mientras, Humboldt viajó en solitario y de forma independiente.

⁹⁰ Se hizo instruir en la técnica de grabado en cobre e incluso expuso algunas láminas en la Academia de Bellas Artes de Berlín, donde participó en 1787 y 1788 junto a artistas profesionales. Véase: LÖSCHNER, 1988, p.9.

publicados en una monumental obra de treinta tomos. Fueron muy numerosos los pintores, naturalistas y viajeros que llevaron a la práctica los consejos que dio sobre la representación del paisaje tropical, y a lo largo de los años se ha hecho evidente su influencia sobre la representación artística de Iberoamérica. Sin embargo, son pocos los investigadores que se han acercado a su trabajo desde la historia del arte y la cultura visual. Si bien sus intereses científicos ocupaban un primer plano, la preocupación de Humboldt por mejorar la calidad de la pintura y su participación en el progreso del género como tema independiente, es muy significativa.

En un momento en el que la pintura de paisaje todavía despertaba poca atención, ocupando en las academias un lugar secundario entre los temas históricos y los retratos, Humboldt ya se adelantó al sugerir que se pintara directamente en medio de la naturaleza tropical⁹¹; las peculiaridades de la vegetación y el clima debían hacerse patentes en el espectador para conseguir captar el movimiento de sus fuerzas internas y las sensaciones que producía; al fin al cabo, la totalidad del paisaje que se representaba⁹².

Tras los primeros meses de estancia en París para iniciar su trabajo científico, Humboldt se trasladó en 1805 a Italia. Allí pudo ver a su hermano Wilhelm –entonces embajador ante el Vaticano– y hacer algunas observaciones en el volcán Vesubio junto a Louis J. Gay-Lussac (1778-1850) y Leopold von Buch (1774-1853). Después volvió a Berlín, ciudad en la que recibió todo tipo de honores y fue nombrado chambelán del rey de Prusia, cargo en el que ejerció como consejero y diplomático, en una situación bélica con Francia muy delicada por la ambición política de Napoleón. En esta época redactó su obra *Cuadros de la Naturaleza*, antes de regresar en 1808 a París, donde continuó su obra editorial. Ya había publicado en París su *Ensayo sobre la geografía de las plantas*, publicaba artículos en diferentes revistas científicas y preparaba a su vez la publicación de su *Viaje a las regiones equinocciales del Nuevo Continente*. En París continuó su obra editorial y mantenía reuniones con amigos y eruditos. Una situación que pudo mantener hasta 1827, fecha en la que marchó a Berlín por orden expresa del rey de

⁹¹ *Ibid*, p.10.

⁹² Esta idea de pintar al aire libre se adelanta incluso a la conocida Escuela de Barbizon, cuyos fundadores Théodore Rousseau, Jean-Baptiste Camille Corot y Jean-François Millet, entre otros, se manifestarán con fuerza a favor de la pintura directa de la naturaleza. Se considera a la exposición del Salón de 1824, en París, como el evento que inspiró a los pintores a viajar a Barbizón donde se formaría el grupo, tras haber causado un gran éxito entre ellos varias obras de paisajes naturalistas del pintor inglés John Constable.

Prusia Federico Guillermo III, con el que colaboró estrechamente en la corte de Potsdam.

Durante muchos años estuvo intentando viajar por el continente asiático, llegar a la India y explorar las cordilleras del Himalaya. Sin embargo, ese viaje se quedó como el que no pudo ser y marcará gran parte de su trayectoria⁹³.

No obstante, Humboldt pudo visitar parte del imperio ruso, en una expedición cuyos frutos relataría posteriormente, de una forma mucho más científica que se distancia de su habitual poética⁹⁴. Este fue muy distinto a su viaje anterior por América, con un marcado carácter político, y en el que Humboldt no tuvo independencia para explorar los lugares que hubiese deseado. En 1829 realizó la expedición a Asia Central, aprobada por el zar Nicolás I y centrada en el aprovechamiento de las minas de la zona⁹⁵. El nuevo periplo comenzó en abril de 1829 y el célebre Humboldt fue recibido con todos los honores por la corte imperial rusa en San Petersburgo.



Figura 6. Mapa de la expedición a Asia Central. 1829.

Estuvo en este viaje acompañado por el químico Gustav Rose, el zoólogo C. G. Ehrenberg y su criado Seifert. Recorrieron un itinerario que les llevó a Moscú, Nizhnyi Novgorod, Kazan, Perm y los Urales. Después se dirigieron a los Altai y la frontera china, desde donde regresaron hacia Omsk, Quirguiz y Kazaj para llegar a Astracán, en

⁹³ Sobre este gran viaje fallido hablamos ampliamente en posteriores partes de este trabajo.

⁹⁴ HUMBOLDT, Alexander von. *Asie Centrale: recherches sur les chaînes de montagnes et al climatologie comparée*. 3 vols. Paris: Gide, 1843.

⁹⁵ Sobre el viaje asiático véase PÉAUD, Laura. "Le voyage asiatique de Humboldt. Les interactions savoir-pouvoir au prisme de la fabrique géographique moderne", *Trajectoires*, 6, 2012. En línea, <http://trajectoires.revues.org/941> [último acceso: 13 de agosto de 2015].

las orillas del mar Caspio. El 3 de noviembre del mismo año los expedicionarios llegaban a Moscú, tras un viaje que finalizaría en 1843.

Dos años más tarde comenzaba la publicación de *Cosmos*, cuyo cuarto volumen no llegaría hasta 1858, un año antes de la muerte del genio en Berlín, quien ya preparaba un quinto tomo de su obra de síntesis. Sus biógrafos lo retratan como uno de los más incansables, acuciosos y rigurosos investigadores de todos los tiempos. Tanto, que unos veinte días antes de su muerte, plenamente lúcido, todavía seguía revisando con el máximo cuidado el texto, notas y referencias para su editor del *Cosmos*.

Humboldt se situó en la esfera del empirismo por su papel analítico, organizador, divulgador y clasificatorio. La historiografía angloamericana habla de lo que se ha llamado la *Humboldtian Science* (término acuñado, por primera vez, por Susan Cannon en 1977), que se refiere a ese carácter enciclopédico de medición sistemática y precisa, de la mayor cantidad posible de parámetros físicos. No obstante, por parte de los geógrafos e historiadores de la geografía, hace años que se vino reivindicando un Humboldt proto-ecologista más partidario de la geografía humana. Una corriente que acabó por atribuir a Humboldt una forma de holismo, más próxima a la filosofía trascendental de Immanuel Kant. De hecho, como argumenta Nicholson, la geografía humboldtiana sólo fue posible debido a la idea romántica de que la naturaleza era un todo unitario en su diversidad⁹⁶. Sin embargo, como afirma Dettelbach, los avances historiográficos recientes hacen posible que se difiera de los límites entre el empirismo de la Ilustración y el idealismo romántico.

En ese sentido, Humboldt se sirvió del empirismo como razón para su proyecto enciclopédico pero, al mismo tiempo, estaba vinculado con la visión de los primeros románticos. Los historiadores han visto durante mucho tiempo el empirismo como un sello distintivo de la llamada Ciencia de la Ilustración, pero la investigación que se desarrolla recientemente sobre la historia de las ciencias naturales problematiza sobre los procesos sociales y la experiencia de la misma, además de los intereses en construcción social e intelectual de la Ilustración, que se ocupaba de identificar el empirismo con un determinado público ilustrado, estableciendo su autoridad moral y filosófica. Estas interpretaciones abarcan otras ciencias humanas como la psicología, la antropología, etc. Por lo tanto, hay que asumir la idea de que al estudiar la Ilustración,

⁹⁶ Véase NICOLSON, Malcolm. "Alexander von Humboldt, Humboldtian Science, and the Origins of the Study of Vegetation", *History of Science*, 25, 1987, pp. 167-194

uno no se aproxima sólo a una disciplina científica en particular, por el carácter humano de la ciencia por sí misma. Por lo tanto, si el empirismo ilustrado, se basa en ese proyecto de ciencias –que son también humanas y sociales– Humboldt puede ser visto como heredero de este proyecto de la Ilustración⁹⁷.

Los viajes realizados por Humboldt a comienzos del siglo XIX han sido considerados como uno de los primeros proyectos científicos independiente de la historia americana, cuyo interés y finalidad era el progreso de la ciencia, abordando diferentes campos que hoy nos parecen de gran actualidad como el de la ecología, la biodiversidad, el desarrollo sostenible, la divulgación científica, los derechos humanos y el progreso social.

Humboldt, con su viaje a América, pretendía dar una nueva visión de estas tierras al mundo. En particular, se puede decir que la expedición llevada a cabo por Humboldt entre 1799 y 1804, y su renovada visión sobre América abrieron una etapa histórica y nuevos caminos de interrelación entre Europa y el Nuevo Continente. A través de su conciencia universal y su amplia visión, da cuenta de las múltiples relaciones entre el ser humano y la naturaleza. Entre sus logros más notables, descritos en sus publicaciones se encuentran: la elaboración de la primera representación gráfica de la medición transversal de altitudes para grandes masas de tierra; sus escritos y esquemas gráficos para representar la distribución espacial de la flora por zonas ecológicas, que fueron revolucionarios; sacudió a Europa al demostrar que las culturas precolombinas habían sido civilizaciones avanzadas, pero sobre todo, y éste es el tema que en este trabajo nos ocupa y más nos interesa, Humboldt también abrió nuevas líneas de investigación sobre la representación del paisaje y la naturaleza americana.

3.2. Lo que sólo el arte del pintor puede representar

Alexander von Humboldt fue un geógrafo, explorador y naturalista, cuyos relatos de viajes y otras obras lo mantuvieron en la esfera pública hasta el final de su vida. Creía en la ciencia que necesitaba del arte para sentir la naturaleza, con el fin de entender plenamente lo que estaba siendo observado, y de esa forma también mostró los paisajes americanos a Europa. Humboldt apareció así como el gran sintetizador de la visión

⁹⁷ DETTELBACH, 2001.

analítica estricta, comúnmente asociada a las ciencias naturales, y la visión artística del pintor, cuyo ánimo es sacudido por el espectáculo sublime de la naturaleza.

A pesar de que también obtuvo mucho conocimiento de su contacto con científicos españoles, célebres por sus ilustraciones de la flora y fauna americana, tales como Mutis y Malaspina, que ya tenían una amplia y rica experiencia de la naturaleza del Nuevo Mundo⁹⁸, él fue erigido como el gran re-descubridor de América, por su capacidad de representar las formas naturales en su totalidad, aunando datos científicos y sentimiento. A pesar de que Humboldt era principalmente un científico, se podría decir que se sintió como un artista frente a los exuberantes paisajes americanos donde su narrativa se volvía particularmente romántica por las sensaciones que le producía estar frente a la inmensidad del cosmos. Entendía la naturaleza como algo que eleva el espíritu humano, pero que también podría ser científicamente registrado.

Los estudiosos de la *Humboldtian Science* ya destacaron su excepcionalidad por su carácter global y universal, asumiendo la primacía de los elementos visuales⁹⁹. Precisamente, ese concepto de mostrar la parte visual de la ciencia, es la parte más innovadora que se atribuye al pensamiento de Humboldt¹⁰⁰. El pensamiento visual de Humboldt, pintó la naturaleza y la puso en movimiento.

Es decir, el logro de Humboldt es hacer de la ciencia, un medio visual, no sólo a través del paisaje, sino también a través de la escritura de datos visuales dentro del *cuadro*, tal y como muestra en su cuadro físico del Chimborazo, en *Geografía de las Plantas*, donde la imagen del volcán se complementa con textos que se insertan dentro de la imagen.

Humboldt disfrutaba haciendo ciencia y se placía con la belleza. El paisaje americano le devuelve una visión que impacta en su percepción y le hace reflexionar sobre conceptos estéticos; sobre lo que le place y le desagrada. En sus primeras obras, vemos un tímido teórico en cuestiones artísticas que todavía no se atreve a hacer grandes reflexiones sobre estética. Esto va evolucionando hasta su última obra, *Cosmos*, donde dedica una parte exclusivamente a reflexionar sobre la pintura de paisaje y se atreve a teorizar sobre lo bello y lo sublime. En sus textos, se aprecia una gran admiración por la

⁹⁸ PUIG-SAMPER, Miguel Ángel. "Illustrators of the New World. The Image in the Spanish Scientific Expeditions of the Enlightenment", *Culture & History Digital Journal*, 1, 2, 2012. En línea, <http://cultureandhistory.revistas.csic.es/index.php/cultureandhistory/article/viewArticle/12/43> [último acceso: 10/02/2015]

⁹⁹ DETTELBAACH, 1996.

¹⁰⁰ GODLEWSKA, 1999.

representación artística y por la gran capacidad del arte pictórico de transmitir información, más allá de las palabras, expresándose así: “cualesquiera que sean la riqueza y la flexibilidad de una lengua, no es, empero, una empresa sin dificultad, la de describir con palabras aquello que sólo el arte del pintor es capaz de representar”¹⁰¹.

Probablemente, este desarrollado pensamiento visual que poseía Humboldt en cuanto a la ciencia, fue lo que le llevó a involucrarse en la representación pictórica de sus obras, mejor dicho, a desarrollar su interés por una pintura de paisaje que pudiera representar la naturaleza tal y como él la entendía. Aquí es donde surgen los vínculos entre ciencia y arte, entre Humboldt y los pintores que se pusieron a su servicio para convertir sus bocetos en *cuadros* de la naturaleza. La teoría del paisaje de Humboldt, tiene mucho que ver con tres grupos de pintores; por una parte, aquellos que le inspiraron a visitar las tierras americanas a través de sus paisajes orientales, es decir, William Hodges y Thomas Daniel, cuyas obras conoció en su estancia en Londres junto a Georg Forster; en segundo lugar, los pintores empleados por él para ponerse a su servicio en los grabados que acompañaron sus publicaciones, como Bouquet, Thibaut o Gmelin; y por último, aquellos que viajaron posteriormente a las regiones tropicales, inspirados por sus enseñanzas y que acabarían integrándose en lo que ya conocemos como la *River Hudson School*, el grupo de pintores que redescubrirá el paisaje americano a finales del siglo XX. Siempre mostró una especial atención a la ilustración de sus obras, desde su llegada a París había convocado artistas para preparar las ilustraciones de la obra sobre su viaje a América que transformaran las memorias y dibujos esquemáticos de Humboldt en material precioso para ilustrar sus publicaciones. En esta tendencia, se aprecia la influencia de Goethe que era conocedor de los límites de la palabra y el poder evocador de las imágenes. En una epístola, éste afirmaba “Debemos hablar menos y dibujar más. Yo personalmente quisiera renunciar al discurso y como la naturaleza, comunicar todo lo que tengo en diseños”¹⁰².

Humboldt, en sus primeras obras ya reflexiona sobre los problemas científicos de su época en torno a la representación y las ciencias naturales. Recalcaba la conciliación entre la reproducción de imágenes y la impresión que estas pueden provocar en el espectador, hablando de “dos intereses opuestos, que son el efecto agradable y la

¹⁰¹“Quelles que soient la richesse et la flexibilité d’une langue, ce n’est pas néanmoins une entreprise sans difficultés que celle de décrire avec des mots ce que l’art du peintre est seul apte à représenter”, HUMBOLDT, 1865, p. 354. Traducción propia.

¹⁰² GOETHE J.W. *Italian Journey (1786-1788)*, Londres: Penguin, 1970. Citado en el prólogo de esta edición.

exactitud”¹⁰³, haciendo una alusión al placer estético que puede provocar una escena que, a su vez, debe ser representada científicamente. Años más tarde, desarrollaría estos conceptos exponiendo detalladamente un cuerpo teórico sobre la representación artística de la naturaleza, defendiendo la pintura de paisaje como el mejor medio para representarla. A través del paisaje, las imágenes podían mostrar no sólo los elementos científicos sino también recrear una escena que impactara en el espectador de una forma profunda, de la misma forma que el viajero la había sentido al contemplar la naturaleza en su plenitud.

En toda la obra de Humboldt aparece un gran afán de cuantificación y una nueva visión de la naturaleza y de la sociedad. Al mismo tiempo, también se encuentra en él la reacción, no contraria pero sí correctiva de los excesos del racionalismo; “para conocer la naturaleza se ha de sentir” era la divisa de los *Natürphilosophen* y los representantes del romanticismo naciente. Y ese sentimiento de la naturaleza forma parte del ideal romántico que tanto influyó en Humboldt.

El simple contacto del hombre con la naturaleza, esta influencia del gran ambiente, o del aire libre, como dicen otras lenguas con más bella expresión, ejercen un poder tranquilo, endulzan el dolor y calman las pasiones cuando el alma se siente íntimamente agitada. Estos beneficios los recibe el hombre por todas partes, cualquiera sea la zona que habite, cualquiera que sea el grado de cultura intelectual a que se haya elevado ¹⁰⁴

La importancia dada a los sentidos ante el asombro producido por el hombre frente a la naturaleza también se puede apreciar en las obras de Bernardin de Saint-Pierre¹⁰⁵, cuya figura supuso una gran inspiración para Humboldt. Su novela *Paul et Virginie* (1788) es uno de los libros que Humboldt ha leído durante su expedición por territorio americano. En ella, se aprecia la esencia roussoniana del hombre que desea volver a su estado salvaje en la naturaleza de donde emergen todas las bondades, contrarias a las miserias que acompañan a una vida en sociedad:

Vosotros, los europeos, cuyo espíritu se llena desde la infancia con tantos prejuicios contrarios a la dicha, no podéis concebir que la naturaleza pueda dar tantos luces y placeres. Vuestra alma, circunscrita a una pequeña esfera de conocimientos humanos, pronto alcanza el término de sus goces artificiales; pero el corazón y la naturaleza son inagotables. Pablo y Virginia no tenían reloj, almanaque, libros de cronología, historia o filosofía. Los períodos de su vida se regulaban por los de la naturaleza. Conocían las horas de día por la sombra de los árboles; las estaciones, por el tiempo en que aquellos

¹⁰³ HUMBOLDT, Alexander von. *Geografía de las Plantas*, México: Siglo XXI Editores, 2007, p. 59.

¹⁰⁴ HUMBOLDT, 2011, p. 7.

¹⁰⁵ Véase SAINT-PIERRE, Bernardin. *Études de la Nature*. Paris: Chez Didot, 1784.

dan sus flores o sus frutos; los años, por el número de sus recolecciones. Esas dulces imágenes difundían en sus conversaciones los mayores encantos¹⁰⁶

En sus extensos viajes, se convirtió en uno de los primeros exploradores en conceptualizar el paisaje natural, observando la vegetación y el medio ambiente, con una mirada pictórica. Tanto en la práctica de viajar como en el desarrollo de su escritura, este viajero practica una ciencia global de la naturaleza, y no es sorprendente que a veces tuviera dilemas internos sobre el lenguaje estrictamente científico y la expresión de sus propios sentimientos humanos. Humboldt fue el primero en "describir el panorama de las montañas de América como un espacio estético"¹⁰⁷, y las publicaciones después de su viaje, fueron el resultado de una reflexión crítica tras la experiencia empírica, que muestran hoy la interesante relación entre la vivencia del espectador y el análisis. Humboldt se lamentaba de que las regiones tropicales sólo hubieran sido visitadas por viajeros que carecían de experiencia en las artes, cuyas ocupaciones científicas no les permitían, además, perfeccionar su talento como paisajistas, "muy corto número de ellos, llevados por el interés que ofrecen a la botánica esas formas nuevas de frutos y flores, podían expresar la impresión general producida por el aspecto de los trópicos"¹⁰⁸.

Los artistas encargados de acompañar a las grandes expediciones eran, incluso, escogidos por casualidad y, si debían formarse en las dotes artísticas, solían adquirir su destreza demasiado tarde. Por otra parte, afirmó Humboldt, "los viajes denominados de circunnavegación ofrecen a los artistas raras ocasiones de penetrar en los bosques, llegar al curso de los grandes ríos y trepar a los vértices de las cadenas interiores de las montañas"¹⁰⁹. Este explorador pensaba que la pintura tenía un gran potencial para la ciencia, ya que era el único medio capaz de describir los detalles precisos de lo visible y dar una idea de lo invisible, esto era lo que Humboldt llamó la impresión total del paisaje, los *cuadros* de la naturaleza y lo que podría ser lo más valioso de su nuevo concepto de la representación visual de la Naturaleza¹¹⁰.

Humboldt proponía un *Tableau de la Nature*, donde todos los fenómenos de la naturaleza se podrían resumir en un todo bajo todos los puntos de vista, desde el

¹⁰⁶ SAINT-PIERRE, 1985, pp. 62-63

¹⁰⁷ ETTE, *Literatura en movimiento*, 2008, p. 86.

¹⁰⁸ HUMBOLDT, 2011, p. 239.

¹⁰⁹ *Ibíd.*, p. 239.

¹¹⁰ Sobre el pensamiento visual de Humboldt véase GODLEWSKA, 1999.

geográfico hasta el humano. Hoy en día el discurso de Humboldt se puede colocar no sólo en la categoría científica, a la que sin duda pertenece, sino también en un discurso estético. Realmente sentía una gran admiración por la pintura, debido a su amplia capacidad de reportar información más allá de las palabras. Para él, el paisaje era mucho más que un género artístico, era la manera perfecta de representar un conjunto de fuerzas relacionadas entre sí en una "impresión general", que al mismo tiempo, también podía ser diseccionado en cada uno de los detalles. En este sentido, Humboldt fue uno de los pioneros en el sentido moderno del término paisaje, considerándolo como una entidad que abarca las relaciones de la naturaleza, la sociedad y la cultura como una totalidad concreta¹¹¹.

3.3. El paisaje como integrador: *Ansichten* o la impresión total

El afán clasificatorio, abrió en su momento una puerta para poder ordenar y entender la Naturaleza de una forma clara, a través de la taxonomía. En rigor, la clasificación fue uno de los mayores aportes para la ciencia y su estudio, así como también supuso un esfuerzo considerable. Entre todos los nuevos descubrimientos que estaban teniendo lugar, Linneo había propuesto una sistematización orgánica de la Naturaleza en su totalidad a través de clases, familias y especies. Sin embargo, el afán clasificatorio, abarcaba para Humboldt, una pequeña parte de lo que la naturaleza significaba en su totalidad. Sobre la ciencia a finales del siglo XVIII, afirmaba Humboldt que:

Las investigaciones de los botánicos están generalmente dirigidas hacia objetos que no abarcan sino una pequeña parte de su ciencia. Ellos se ocupan, casi de modo exclusivo, del descubrimiento de nuevas especies de plantas, del estudio de su estructura exterior, de los caracteres que las distinguen y de las analogías que las unen en clases y familias¹¹²

Esta clasificación, rígida y estática, fue necesaria para llegar a una posterior concepción evolutiva y comparada. Sin la idea de una especie, no se hubiera podido formular una teoría de la evolución y hubiéramos permanecido todavía en la etapa de un conocimiento individual y particular. La clasificación botánica y zoológica dispuso las bases de una idea en la que las diferencias y semejanzas entre seres vivos se integrarían

¹¹¹ GÓMEZ MENDOZA, Josefina y SANZ HERRAIZ, Concepción. "De la biogeografía al paisaje en Humboldt: Pisos de vegetación y paisajes andinos equinocciales", *Población & Sociedad*, 17, 2010, pp. 29-57.

¹¹² HUMBOLDT, 1997, p. 43.

todos en un sistema. De la anatomía y botánica descriptivas, hubo que pasar a los sistemas clasificatorios y de ahí avanzar hasta la impresión total de la naturaleza. Un joven Humboldt que sólo contaba con veinticinco años ya mostraba sus preocupaciones en torno a las ciencias naturales que hasta ese momento, sólo se habían ocupado de la clasificación. Afirmaba que los clásicos Aristóteles y Plinio el Viejo eran ya superiores a los miserables archivistas (*Registratoren*) de la naturaleza y proponía encontrar algo más elevado:

La armonía universal en la forma, el problema de saber si hay una forma primitiva de las plantas que se presente en millares de gradaciones, la distribución de estas formas en la superficie del planeta; las diversas impresiones de alegría o melancolía que el mundo vegetal produce en el hombre sensible; el contraste entre la masa roca muerta, inmóvil, y hasta entre los troncos de los árboles que parecen inorgánicos y el tapiz vegetal que viste, por decirlo de algún modo, delicadamente el esqueleto, con una carne tierna, la historia y la geografía de las plantas, es decir, la descripción histórica de la extensión general de los vegetales por la superficie de la Tierra, una parte aún no estudiada de la historia general del planeta; búsqueda de la vegetación primitiva es sus sepulturas (petrificaciones, fosilizaciones, carbones minerales, turbas); la habitabilidad progresiva de la Tierra, las migraciones y los recorridos de las plantas; las plantas sociales y las plantas aisladas y sus mapas al respecto, qué plantas han seguido a qué pueblos y la historia general de la agricultura; una comparación de las plantas cultivadas, los animales domésticos y de sus orígenes (...) éstos, me parece, son objetos dignos de atención y que casi no han sido abordados aún¹¹³

Humboldt no estaba satisfecho con una clasificación de las plantas, quería elaborar una historia total de la Naturaleza y así poder observar su desarrollo. Así, su *Ensayo sobre la Geografía de las plantas* (1805) es un primer intento de crear una historia de las plantas, desde sus orígenes hasta la actualidad, en relación al paisaje donde se integraban, al que seguiría la célebre *Cuadros de la Naturaleza* (1808). Un modo de asimilar la naturaleza que tendría su mejor ejemplo visual en su *Atlas Pittoresque o Vistas de las cordilleras y de los monumentos de los pueblos de la América* (1810), y que culminaría en su gran obra final, *Cosmos* (1849). Desde Humboldt, el paisaje fue mucho más que un género pictórico al servicio de la representación de la naturaleza, se convirtió en un medio por el que a través de un cuadro o una vista¹¹⁴, se conforma un conjunto de fuerzas interrelacionadas y, éstas componen un todo que nos brinda esa impresión total y que al mismo tiempo, también puede ser diseccionado y valorado por cada detalle individualmente.

¹¹³ Carta elaborada por Humboldt al aceptar la participación de Schiller para colaborar en su revista *Die Horen*. Citado en LABASTIDA, 1999, p. 72.

¹¹⁴ Precisamente estos términos, vista y cuadro (*Ansichten* en su versión alemana y *tableaux* en la francesa), son los que utiliza Humboldt al darle título a sus obras.

Esta idea de la impresión totalizadora empezaba a darse en la estética de finales del siglo XVIII, cuando el arte empezaba a dar un importante giro hacia la subjetividad del espectador. Las emociones que la contemplación de la naturaleza provoca en el espectador cobraron una importancia vital. De esta forma, la fuerza de la imaginación eleva el sentimiento de la naturaleza. Para Humboldt, la belleza de la naturaleza se percibe a través del conocimiento objetivo y la descripción científica pero se siente su belleza a través de la subjetividad del hombre. En palabras de Misch “La vivencia de la belleza se compone de la subjetividad del hombre y la objetividad de la naturaleza”¹¹⁵. Farinelli, que interpreta la historia del saber geográfico como la de la tensión entre razón cartográfica y *logos*, es decir, entre el mapa y la narración, considera que la gran ruptura humboldtiana fue convertir el paisaje, desde su inicial concepto estético en concepto científico, es decir, no ya un conjunto de elementos, sino una manera de verlos y de aprehenderlos¹¹⁶. En este sentido, el paisaje cobra una vital importancia por ser el medio para ser percibido por el espectador convirtiéndose así en *cuadro* de la naturaleza:

Cuando el hombre interroga a la naturaleza con su penetrante curiosidad, o mide en su imaginación los vastos espacios de la creación orgánica, de cuantas emociones experimenta es la más poderosa y profunda el sentimiento que le inspira la plenitud de la vida esparcida universalmente¹¹⁷

La forma que tiene Humboldt de enfrentarse a la naturaleza, se caracteriza por proponer un estudio completo de sus fuerzas en su conjunto, basado en la investigación empírica. Asimismo, Humboldt habla sobre una “Pintura de la Naturaleza” legitimada por el estudio científico de la misma. Desde su juventud, Humboldt tuvo la oportunidad de adquirir una formación artística, tomando clases de dibujo y pintura y aprendiendo las técnicas del grabado. En toda su obra, se aprecia una gran valoración de la pintura como medio para la representación de la naturaleza. La pintura de paisaje para Humboldt, ofrece grandes posibilidades para la ciencia, por ser capaz de representar con gran exactitud los detalles más imperceptibles de forma visible y a su vez, integrarlos dentro de un todo. En este sentido, Humboldt habla en repetidas ocasiones de la impresión

¹¹⁵ MISCH, Jürgen. “Ciencia y Estética. Reflexiones en torno a la presentación científica y la representación artística de la naturaleza en la obra de Alexander von Humboldt”, en Cuesta, Mariano y Rebok, Sandra. *Alexander von Humboldt estancia en España y viaje americano*, Madrid: Real Sociedad Geográfica - CSIC, 2008, p. 228.

¹¹⁶ FARINELLI, Franco. *L'invenzione della Terra*, Palermo: Sellerio, 2007 y del mismo autor “El don de Humboldt: el concepto de paisaje”, en Copeta, Clara y Lois, Rubén. *Geografía, paisaje e identidad*, España, Biblioteca Nueva, 2009, pp. 43-50. Citado en GÓMEZ, y SANZ, 2010, pp. 29-57.

¹¹⁷ HUMBOLDT, 2003, p. 219.

total. El paisaje que teoriza y defiende Humboldt, podría ser valorado como la síntesis entre el arte y la ciencia en favor de un conocimiento profundo de la Naturaleza.

Especialmente, esto queda plasmado en *Cuadros de la Naturaleza*. En este *Naturgemalde* o *cuadro* de la naturaleza, Humboldt se propone resumir en una sola imagen todos los fenómenos que representa la naturaleza, desde el plano geográfico hasta el humano, fusionados en un todo unitario. Mediante la combinación de ciencia y estética pretende la comprensión profunda del mundo natural. Gracias a su capacidad consciente de situar lo particular en clave general, de considerar la totalidad de un paisaje, ofrece un mosaico de singularidades que se ofrecen simultáneamente a la vista del observador.

La idea de paisaje como *cuadro* de la naturaleza representaba una revolución por usar el arte para un nuevo lenguaje científico, “que se despliega en su obsesiva labor experimental con los mapas temáticos, diagramas, mapas y todo tipo de imágenes científicas que delatan, en efecto, un poderoso esfuerzo por articular un lenguaje visual, un artefacto destinado a grabar y reproducir a través de un solo golpe de vista –en un *cuadro*– la unidad y variedad de los fenómenos naturales”¹¹⁸. Para ello, era necesaria la pintura, un medio que no sólo mostrara la naturaleza a través del espacio y del tiempo, sino que pusiera en movimiento sus fuerzas internas y los fenómenos variables, integrados en un todo, en una visión totalizadora. Esto es lo que hemos designado con la palabra alemana que usa Humboldt: *Ansichten*, lo que en español se conoce como *cuadros* de la naturaleza, y que Ette designa como *cuadros* de la cultura¹¹⁹.

Las *Ansichten* de Humboldt, se proyectarían en imágenes que seguían el modelo clásico-renacentista, de ideas cartesianas de racionalidad subjetiva, materializada en las artes visuales por la perspectiva racionalista y la armonía. Esta noción, visualmente, estaría en consonancia con el régimen escópico que Jay define como uno de los modelos dominantes de la modernidad: el perspectivismo cartesiano. Jay menciona la problemática de la epistemología del perspectivismo cartesiano de la siguiente manera:

“El ojo monocular que está en el ápice de la pirámide del observador puede construirse como una mirada trascendental y universal –es decir, exactamente la misma para cualquier espectador humano que ocupara el mismo punto en el tiempo y el espacio- o como una mirada contingente, es decir, que depende únicamente de la visión individual,

¹¹⁸ PIMENTEL, 2004, p.11.

¹¹⁹ ETTE, Ottmar. “Las dimensiones del saber (geográfico). Los cuadros de la cultura de Alexander von Humboldt”, en Cuesta Domingo, Mariano y Rebok, Sandra. *Alexander von Humboldt: estancia en España y viaje americano*, Madrid: Real Sociedad Geográfica, 2008, pp. 299-326.

particular, de los distintos espectadores que tienen sus propias relaciones concretas con el escena que se extiende frente a ellos”¹²⁰

Esta cuestión es particularmente importante, puesto que en Humboldt, las imágenes se convierten en un testimonio visual y objetivo de la realidad. Como veremos más adelante, mientras los textos escritos son una muestra de su visión individual, las imágenes a las que acompañan suponen elementos globales y deslocalizados. La característica esencial de esa mirada racionalista era el repliegue emocional del artista respecto a los objetos representados, donde no hay una relación emocional con el mundo. La naturaleza leída en caracteres matemáticos y lógicos, de relaciones abstractas. La mirada cartesiana aspiraba a una neutralidad que Humboldt acabaría por sobrepasar, al enfrentarse a la inmensidad de los volcanes y grandes ríos del paisaje americano, que le hacen consciente de la infinitud trascendental de las escenas. Mientras que en sus escritos Humboldt relató una visión trascendente, donde daba rienda suelta al relato de las impresiones en el ánimo del espectador, las imágenes se insertaron en una mirada abstracta y objetiva. En ello tuvo mucho que ver la forma en la que esas imágenes se elaboraron y se mostraron al público.

La cosmovisión de Humboldt se basaba en considerar la imagen como un todo, y el paisaje como una forma de caracterizar la forma de vida de los grupos humanos que habitan el lugar, incluyendo en dicha caracterización una recopilación de imágenes basadas en datos cuantificables. Una manera de facilitar al lector una aproximación integral a la naturaleza de un lugar, su situación histórica, social y cultural. Según Jürgen Misch, estudioso de la estética de la naturaleza humboldtiana, la procedencia de la categoría humboldtiana de “impresión total” podría tener origen en la obra de C.A. Semler¹²¹, *Investigación sobre la perfección última en las obras de la Pintura paisajística*:

En la obra de Semler, la *impresión total* de un paisaje (pintado) aparece como concepto central; en el paisaje (pintado) distingue entre la belleza del *detalle* y la belleza del *todo* (de la composición) que se reconoce cuando (el observador) presta atención a la impresión total que causan las formas de todos los objetos en su relación mútua. (...) En Semler, la idea de impresión total significa tanto una exigencia para el pintor paisajístico como para el aficionado y también para el teórico del arte en su análisis de la obra¹²²

¹²⁰ JAY, 2003, p. 230.

¹²¹ SEMLER, Christian August. *Untersuchungen über die höchste Vollkommenheit in den Werken der Landschaftsmalerey*, Leipzig: Schäfersche Buchhandlung, 1800.

¹²² MISCH, 2008, p. 285.

Para el autor, la construcción y descomposición de un paisaje era algo más que un análisis formal o geográfico, se trataba de una composición de elementos que formaban un todo y representaban una parte del mundo más allá de lo material, sumando la experiencia del espectador.

Otro de los posibles antecedentes en los que pudo inspirarse Humboldt al hablar sobre la *impresión total* del paisaje, mencionado por Misch, es el ensayo de K.L. Fernow *Sobre la Pintura Paisajística*¹²³. En esta obra, el autor habla sobre la concordancia de diversos objetos y como éstos, en su conjunto, provocarían una impresión total en el ánimo. Así mismo, el pintor Philip Otto Runge trata en sus manifestaciones teóricas la fundamentación de un nuevo arte paisajista, utilizando términos referentes a la comprensión de la totalidad y la impresión total¹²⁴.

No obstante, una especial atención merece la mencionada obra de Georg Forster, *Ansichten vom Niederrhein*¹²⁵, que analizaremos en profundidad más adelante. Poco conocido es el viaje que, desde Maguncia, Humboldt emprende en la primavera de 1790 desde los Países Bajos a Inglaterra y París. El libro trata, entre otras cosas, sobre la historia del arte, la naturaleza y las costumbres de la época, en una visión de conjunto. Esta obra, que pasamos a detallar en próximos capítulos, supondrá lo que fue para Humboldt el viaje iniciático de descubrimiento de la naturaleza y donde conocerá la obra de los pintores ingleses William Hodges y Thomas Daniell, además de varios personajes clave que marcarán su posterior trayectoria.

¹²³ FERNOW, Karl Ludwig. *Über die Landschaftsmalerei Jahrhunderts*, Leipzig, 1806.

¹²⁴ MISCH, 2008, pp. 285-288.

¹²⁵ FORSTER, 1790 y 1791.

4. EL VIAJE FILOSÓFICO Y PINTORESCO POR EUROPA

Humboldt viajó varias veces a Inglaterra; la primera, en 1790 junto a Georg Forster; posteriormente, en 1814, él y su hermano Wilhelm se alojaron junto al rey de Prusia en Londres, supuestamente en el papel de consejeros para la futura reunión de la Triple Alianza, donde Humboldt puede que elaborase un informe sobre las colonias en América y momento en el que propondría oficialmente su viaje a Asia que sería después rechazado; después, en 1817, Humboldt se reunió en Londres con Arago para visitar a su hermano que era embajador de la corte prusiana en la capital británica; posteriormente, realizó otro viaje a través de Calais, Dover y Londres; y finalmente, acompañaría al rey de Prusia en un viaje por el este de Inglaterra, tras ser invitado al bautizo del futuro rey Eduardo VII. En Octubre de 1818, Humboldt asistió al congreso de la Triple Alianza en Aix-la-Chapelle, desde donde solicitó la colaboración de Inglaterra para su deseado viaje por la India Británica¹²⁶.

De sus relaciones con la capital inglesa, destacaríamos tres personajes que se convirtieron en factores clave para Humboldt y el desarrollo de su trabajo: Georg Forster (1754-94), Joseph Banks (1743-1820) y Warren Hastings (1732-1818). Estos tres personajes se sitúan en torno a dos figuras artísticas clave del paisaje oriental británico: Thomas Daniell (1749-1840) y William Hodges (1744-1797).

Georg Forster había acompañado al capitán Cook en varios viajes, incluida su segunda expedición al Pacífico. En esta misma expedición también participó el pintor William Hodges. Viajó junto a Forster en un pequeño *Grand Tour* que les llevó a recorrer parte de los Países Bajos, Inglaterra y Francia; una parte considerable del viaje lo dedicó a Londres, donde recorrieron sus galerías, museos e instituciones.

Joseph Banks fue presidente de la *Royal Society*¹²⁷. Naturalista Inglés, botánico y mecenas de las ciencias naturales, participó en el primer gran viaje del capitán James Cook. Banks tuvo relación con Thomas Daniell y su sobrino William, ya que fue él quien propuso a William Daniell para acompañar a Mathew Flinders en su expedición por Australia (1801-1809); finalmente, por cuestiones burocráticas fue reemplazado en

¹²⁶ Véase THÉODORIDES, Jean. "Humboldt and England", *The British Journal for the History of Science*, 3, 1, June 1966, pp. 39-55.

¹²⁷ Sobre Joseph Banks véase SMITH, Edward. *The Life of Sir Joseph Banks: President of the Royal Society*, New York: Cambridge University Press, 2011; y GASCOIGNE, John. *Joseph Banks and the English Enlightenment: Useful Knowledge and Polite Culture*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

el último momento¹²⁸. Humboldt conoció a Banks durante su primera estancia en Londres junto a Forster y mantuvieron desde ese momento una relación epistolar que se mantuvo a lo largo de sus vidas. La confianza de Humboldt en Banks fue tal que incluso fue uno de los destinatarios de las cajas que el primero envió con varias de sus colecciones¹²⁹.

Por otro lado, Warren Hastings era primer gobernador de la India Británica. Patrocinador del viaje a la India de William Hodges, conservaba en su casa varios de los cuadros de este pintor que Humboldt pudo admirar durante su visita con Forster a Londres¹³⁰.

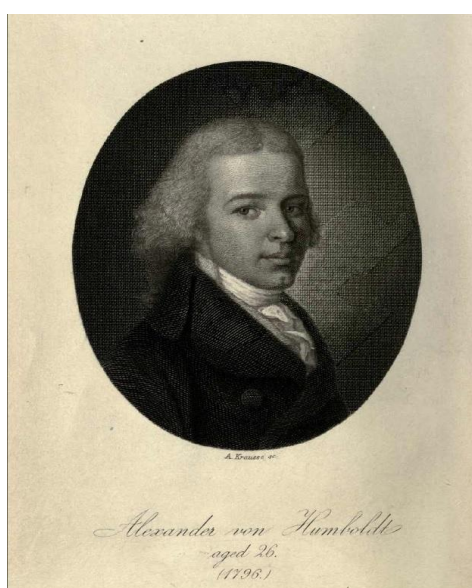


Figura 7. Bruhns. Retrato del joven Alexander von Humboldt. 1796.

Poco se sabe acerca del viaje de Humboldt junto a Georg Forster y, sin embargo, fue uno de los hitos que marcaría toda su posterior trayectoria. Especialmente, su estancia en Londres fue tremendamente impactante para él y muy provechosa para su formación, aunque todavía no ha sido muy estudiada en profundidad. Sólo un par artículos se han publicado sobre las relaciones de Humboldt con la capital inglesa¹³¹, pese a que volvió a

¹²⁸ Véase GARVEY, John. *William Daniell's Isle of Skye and Raasay: An Artist's Journey in 1815*, Leicester: Troubador Publishing Ltd, 2009, pp. 9-10.

¹²⁹ HUMBOLDT, Alexander v. ; BONPLAND, Aimé. *Voyage aux régions équinoxiales du nouveau continent, fait en 1790, 1800, 1801, 1802, 1803 et 1804*, vol. 12, Paris: Librairie grecque-latine-allemande, 1826, p. 99.

¹³⁰ HUMBOLDT, 2011, p. 197.

¹³¹ Además de THÉODORIDÈS, 1966; véase BROCK, H.D. "Humboldt and the British: a note on the character of British science", *Annals of Science*, 50, 1993, pp. 365-372.

ella hasta en cinco ocasiones y así lo demuestra la documentación que todavía hallamos en los archivos y bibliotecas británicas¹³².

4.1. *Ansichten vom Niederrhein*: antecedentes para el cuadro de la naturaleza

En 1789, Humboldt estudiaba en la Universidad de Gottingen, una de las más modernas y progresistas de Alemania, situada en el electorado de Hannover, cuyos príncipes mantenían estrechos lazos con Inglaterra, por lo que las enseñanzas que se impartían tenían mucho del *common sense* británico. En estas clases se relacionó con diversas personalidades que marcarían el desarrollo de su pensamiento, como Georg Christoph Lichtenberg, escritor y científico, y uno de los primeros profesores de física experimental en Alemania, cuyas obras se encuentran entre las mejores de la literatura universal y “en cuyos experimentos ya señalaba la necesidad de contemplar el conjunto global de la naturaleza”¹³³.

También le marcaría el filólogo Christian Gottlieb Heyne, arqueólogo e incansable investigador de la cultura clásica, que daba una gran importancia a la imagen plástica de la Antigüedad. Se podría decir que, sólo por detrás de Winckelmann, Gottlieb Heyne fue un gran precursor del estudio de la antigüedad clásica y tuvo mucho que ver en la primacía de la escultura clásica y el éxito del Neoclasicismo. Sus clases de arqueología las escucharon, con atención, ambos hermanos Humboldt en Gottingen, y su legado se puede ver en posteriores trabajos de Alexander, especialmente en sus *Vues des Cordillères* donde ya se citan las obras maestras de Praxíteles y Lisipo¹³⁴. A Heyne le adeudó Humboldt su afición por la arqueología y el estudio crítico de los tratados históricos y sociológicos y además, será una figura crucial en su vida, por ser también quien le pondría en contacto con el que era su yerno, Georg Forster, cuyo matrimonio con su hija Thérèse se había celebrado 4 años antes.

¹³² Sobre todo, hallamos varias cartas y bocetos en Kew, British Library y Wellcome Collection. Sobre todo, la Wellcome Library ha realizado un proceso de compra, en las últimas décadas, de diversos materiales del científico procedentes de subastas. Véase MS.7093 (Wellcome Library, Londres).

¹³³ HAGEN HEIN, Wolfgang (ed.). *Alexander von Humboldt: la vida y la obra*, C.H. Ingelheim am Rhein: Boehringer Sohn, 1987, p. 20.

¹³⁴ Véase KÜGELGEN, Helga von. “Klassizismus und vergleichendes Sehen in den *Vues des Cordillères*”, en *HiN*, X, 19, 2009, pp. 105-120.

Humboldt realizaría algunas excursiones con jóvenes estudiantes y científicos por los alrededores y sería particularmente importante, el que realizó en compañía del botánico holandés Steven Jan van Geuns y que le llevó a la ciudad de Mainz, donde pasó unos días en casa de Forster, una estancia que le permitió afianzar su amistad y su admiración por él. Humboldt escribe sobre este viaje en una carta a Wegener, el 10 de enero de 1790:

Estuve fuera de Gotinga durante dos meses desde Septiembre, pasando las vacaciones haciendo un tour científico con Herr van Greuns, un holandés al que conocí a través de sus escritos sobre temas botánicos. Nuestra ruta pasaba por Cassel, Marburgo, Giessen, Frankfort-on-the-Maine, Darmstadt, a lo largo de Bergstrasse hasta Heidelberg, a través de Speier, Bruchsal, y Philippsburg a Mannheim, y desde allí por Alzei y Morsfeld entre las minas de azogue de los Vosgos a Maguncia, donde pasamos una semana con Forster¹³⁵

Este primer tour de historia natural junto al joven estudiante holandés Steven Jan van Geuns (1767-1795), tuvo lugar durante el otoño de 1789, realizando un itinerario a través de varias ciudades, entre las que se incluyen “Göttingen - Kassel - Marburg - Giesen - Butzbach - Nauheim - Friedberg - Frankfurt -Darmstadt- uber die Bergstrase nach Heidelberg - Speyer - Frankenthal- Morsfeld - Kreuznach - Mainz - Bonn - Koln - Dusseldorf/ Pempelfort - Krefeld - Duisburg - Gottingen”¹³⁶. Durante ese primer viaje, Humboldt conocería por primera vez a Georg Forster. Sin duda, su personalidad le impresionó sobradamente; Forster había navegado los mares del sur con el capitán James Cook y era un ardiente partidario de la Revolución, con sólo quince años más que él, había viajado por medio mundo logrando sobrevivir a los terribles temporales del Polo Antártico.

Georg Forster (1754-94)¹³⁷, fue una figura clave de la exploración, la política y la filosofía del siglo XVIII, siendo su figura no muy conocida hoy en día, pese a haber sido el principal escritor que relató el segundo viaje de James Cook alrededor del

¹³⁵ “I was away from Grottingen for two months from September, spending the vacation in making a scientific tour with a Herr van Greuns, a Dutchman with whom I became acquainted through his writings on botanical subjects. Our route lay through Cassel, Marburg, Giessen, Frankfort-on-the-Maine, Darmstadt, along the Bergstrasse to Heidelberg, through Speier, Bruchsal, and Philippsburg, to Mannheim, thence by Alzei and Morsfeld among the quicksilver mines of the Vosges to Mayence, where we spent a week with Forster”, BRUHNS, 1873, p. 79. Traducción propia.

¹³⁶ KÖLBEL, Bernd et al.: “Das Fragment des englischen Tagebuches von Alexander von Humboldt”, *HiN*, IX, 16, 2008, p. 12.

¹³⁷ Algunas de las biografías conocidas sobre Forster son SAINÉ, Thomas P. *Georg Forster*, Nueva York: Twayne, 1972; HARPPRECHT, Klaus. *Georg Forster oder Die Liebe zur Welt. Eine Biographie*, Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verla, 1987; ENZENSBERGER, Ulrich. *Georg Forster. Ein Leben in Scherben*, München: Dtv, 1996; UHLIG, Ludwig. *Georg Forster*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004.

mundo¹³⁸. Johann Georg Adam Forster nació el 27 de noviembre de 1754 en el seno de una familia alemana afincada en la villa polaca de Nassenhuben. Recibió casi toda su formación de su padre, el pastor protestante y científico Johann Reinhold Forster (1729-1798). Ya en 1765, Georg acompañó a su padre en un viaje a Rusia, donde pudo asistir durante siete meses a una escuela en San Petersburgo; la única formación académica que recibió en toda su vida. En 1766 la familia Forster se trasladó a Inglaterra y pocos años más tarde, en 1772, recibieron el encargo de participar en el segundo viaje del capitán James Cook alrededor del mundo. Georg tenía 18 años cuando se embarcó, junto a su padre, Johann Reinhold Forster, en un viaje lleno de circunstancias adversas y contratiempos. La segunda expedición de Cook en el Pacífico (1772-1775), a bordo del *HMS Resolution*, le permitió explorar lugares como Nueva Zelanda, Tahití, Isla de Pascua y la Antártica. La expedición demostró que la teoría sobre *Terra Australis Incognita*, que afirmaba que el océano Índico estaba cerrado por una gran masa de tierra al sur del planeta, era un mito¹³⁹. En este viaje, también viajaba el pintor William Hodges, cuyos paisajes serían una de las mayores inspiraciones para Humboldt.



Figura 8. William Hodges, *Resolution and Adventure in Matavai Bay*. 1776. National Maritime Museum, Londres

¹³⁸ Véase FORSTER, Georg. *Reise um die Welt: Illustriert von eigener Hand*, Frankfurt am Main: Eichborn Verlag, 2007.

¹³⁹ La llamada "Tierra Desconocida del Sur" fue un continente imaginario que se representó en los mapas hasta bien entrado el siglo XVIII. El propio Magallanes creyó en 1520 que Tierra del Fuego era parte de esta *Terra Australis Incognita*. Otros lugares del sur del sur del Pacífico como Nueva Zelanda y Australia, también habían sido considerados como parte de esta mítica masa terrestre. Algunas habían sido exploradas en el siglo XVI por españoles como Gabriel de Castilla y Francisco de Hoces.

Supervisado por su padre, Forster llevó a cabo numerosos estudios botánicos y zoológicos, así como investigaciones de carácter geográfico y etnológico sobre la Polinesia. Su trabajo se materializó en la realización de cientos de bocetos y dibujos que debían servir para la publicación del diario del viaje, del cual iba a ser autor su padre JR Forster. Sin embargo, parece ser que el temperamento de los Forster desató conflictos que desembocaron en la decisión del almirante Cook de no proseguir con el encargo y, éste acabó por prescindir de sus servicios para la publicación del viaje. Cook finalmente escribió su propia versión de la expedición¹⁴⁰, basada en las pinturas de William Hodges, y los Forster tuvieron que vender sus dibujos para financiar la publicación de una edición extraoficial¹⁴¹.

Fue Joseph Banks quien adquirió sus dibujos y que, finalmente, fueron a parar al *Natural History Museum*, en Londres¹⁴².



Figura 9. Georg Forster. *Devil fish*. 1772-75. Natural History Museum, Londres.

¹⁴⁰ COOK, James. *A Voyage towards the South Pole and Round the World: Performed in His Majesty's Ships the Resolution and Adventure, in the Years 1772, 1773, 1774 and 1775*, 2 vols., London: Printed for W. Strahan and T. Cadell, 1777.

¹⁴¹ Forster logró publicar su edición inglesa en marzo de 1777 y otra alemana en 1778 bajo el título *Reise um die Welt*. Una nueva edición se hizo en 1784 y en 1843, se publicó en Leipzig una edición completa de los trabajos de los Forster. Entre 1958 y 1967 (reeditados en 1983 y 1989) Gerhard Steiner produjo nuevas ediciones histórico-críticas y, al menos, otras cinco ediciones fueron publicadas en 1998 y 2008. En 2007 se recuperaron los dibujos para hacer una edición completa con una selección de 80 láminas ilustradas. Véase FORSTER, 2007.

¹⁴² Véase la colección titulada "Drawing Collection of Johann Georg Adam Forster (1754-1794)" en NHM South Kensington Zoology Special Collections [RARE BOOKS 88, ff, F]

Finalmente, su obra *A Voyage round the World*¹⁴³ fue publicada sin sus láminas, pero logró salir un mes antes que la de Cook, convirtiéndose en un gran éxito, siendo considerada como una de las obras fundadoras de la literatura moderna de viajes. Mientras que Cook prefería una edición más académica y formal, donde los datos científicos primaran sobre las impresiones personales, el texto de Forster estaba impregnado de una percepción mucho más personal que mostraba una visión más romántica de los lugares visitados. Este fue un texto que influiría notablemente en Alexander von Humboldt y sus contemporáneos.

Forster fue muy reconocido en toda Europa. Se había convertido en miembro de la Royal Society cuando tan sólo contaba con veintitrés años, y fue profesor de Historia Natural en varias universidades alemanas. En 1788 se convirtió en responsable de la biblioteca de la Universidad de Mainz y fue esa la ciudad desde la que Humboldt emprendió, en la primavera de 1790, el gran viaje con Forster, que les condujo por Holanda, Bélgica Inglaterra y a París. Forster describe sus impresiones de ese viaje en una obra de tres volúmenes que se publicó entre 1791 y 1797, conocida como *Ansichten vom Niederrhein* (Vistas sobre el Rhin inferior). El libro trata, entre otras cosas, de estudios sobre la historia del arte, que son respecto a esta disciplina lo que el *A Voyage Round The World* es para la etnología. También Forster fue de los primeros que proporcionaría una verdadera explicación acerca del arte gótico, anteriormente juzgado de bárbaro. Las impresiones de viaje con Forster y los paisajes que contemplaron impresionaron a Humboldt sumamente. En Londres visitó grandes colecciones científicas, archivos, museos y galerías, donde pudo apreciar las creaciones artísticas de diversos artistas ingleses.

Como muchos otros intelectuales alemanes, Forster no ocultó un creciente interés por la revolución francesa. Había sido admirador de las libertades de los ciudadanos ingleses en Inglaterra y Holanda, y cuando la armada francesa ocupó Mainz en octubre de 1792, Forster había decidido unirse al club local de jacobinos. Poco después, fue enviado a París donde vería en primera persona las consecuencias del *Terror de Robespierre*¹⁴⁴, medidas tomadas para reprimir las actividades contrarrevolucionarias. Aunque el Terror hizo que muchos intelectuales abandonaran el apoyo a la Revolución, para Forster esta

¹⁴³FORSTER, Georg y FORSTER, Johann Reynold. *A Voyage round the World in His Britannic Majesty's Sloop Resolution, Commanded by Capt. James Cook, during the Years, 1772, 3, 4, and 5*, London: B. White, 1777.

¹⁴⁴ Sobre las llamadas políticas del Terror véase BIARD, Michel (dir.). *Les politiques de la Terreur 1793-1794*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes et Paris, 2008

fue una consecuencia inevitable que debía imponer la fuerza revolucionaria. Incapaz de volver a su tierra por su situación afrancesada, debido a la recuperación de Mainz por la armada prusiana, murió en París, probablemente de neumonía.

Será a Forster a quien Humboldt dedique su primera obra, publicada en 1790, con el título *Mineralogische Beobachtungen über einige Basalte am Rhein*¹⁴⁵ (Observaciones Mineralógicas sobre los basaltos de Rhin) donde no se limita a explicar las particularidades geológicas, sino que describe el entorno con numerosos detalles. Generalmente, se suele afirmar que *Mineralogische Beobachtungen...* es un trabajo fruto del viaje que Humboldt realizó junto a Forster por los Países Bajos, Inglaterra y Francia, aunque Bruhns ya destaca esta incongruencia; en realidad, la publicación de este estudio fue producto de este primer tour de historia natural, por los alrededores de Göttingen, que anteriormente había realizado junto a Steven Jan van Geuns y que le permitió conocer a Forster. Éste le propuso un nuevo viaje por los Países Bajos, Inglaterra y Francia, que sembraría para siempre en él las semillas de su pasión por la exploración. Y la obra sobre mineralogía del basalto sería publicada mientras se encontraba ya en pleno viaje junto a Forster, como afirma Bruhns:

El panfleto anónimo Observaciones mineralógicas en algunos basaltos del Rin fue el resultado de esta viaje, realizado por Humboldt cuando era un joven de veinte y un años de edad, y no, como generalmente se dice, por el viaje que posteriormente llevó a cabo por el Bajo Rin en compañía de George Forster: y es necesario indicar aquí claramente que Humboldt era en ese momento autodidacta tanto en mineralogía como en geología¹⁴⁶

También destaca Bruhns una carta de Humboldt que, por esas fechas, vendría a confirmar, no sólo el hecho de que la publicación de este texto sucedió antes del viaje junto a Forster, sino que el propio Humboldt se arrepintió de haberse aventurado a publicar un estudio de este tipo, cuando todavía no contaba con los conocimientos que le proporcionaría el posterior y fructífero viaje junto a tan apreciado maestro y tutor como Georg Forster. En la carta, dirigida a Karl Freiesleben (1774-1846), afirma Humboldt que el panfleto había aparecido durante su ausencia en Inglaterra y que es

¹⁴⁵ Brunswick, 1790.

¹⁴⁶ “The anonymous pamphlet *Mineralogical Observations on some Basalts of the Rhine* was the result of this tour, undertaken by Humboldt when a youth of twenty-one years of age, and not, as is usually represented, of the journey he subsequently took to the Lower Rhine in company with George Forster: and it is necessary here to state distinctly that Humboldt was at this time self-taught both in mineralogy and geology”, BRUHNS, 1873, p. 81.

consciente de que el trabajo debería haber esperado a poseer una mayor instrucción en mineralogía:

Me tomo la libertad de enviarle mi breve panfleto sobre los basaltos, el cual (con muchos errores tipográficos) ha aparecido durante mi ausencia en Inglaterra. Lo escribí antes de haber recibido el beneficio de la instrucción en mineralogía y nunca me debería haber aventurado a permitir su impresión¹⁴⁷

Su inexperiencia le llevó a posicionarse en el lado de los “neptunistas”, que afirmaban que la conformación geológica de la tierra se debía a los efectos del agua. Su publicación sirvió para que los defensores de esta teoría la usaran a favor de este argumento y sin embargo, Humboldt después rectificó situándose del lado de los “vulcanistas” que consideraban que la corteza terrestre debía su conformación a un origen volcánico¹⁴⁸.

Forster apreció la sensibilidad y versatilidad científica de Humboldt, así como su interés por la representación de la naturaleza animada e inanimada; muchas de las ideas que eran compartidas por ambos respecto a la visión del paisaje. Forster tenía varias razones para viajar a Inglaterra. Además de ser un amante del arte y la literatura inglesa, esperaba encontrar apoyos para poder publicar una geografía sobre el Pacífico Sur para la cual había estado recopilando material durante años, además del que ya había recolectado tras su experiencia en el viaje de Cook. Aparentemente, en Londres gastó grandes cantidades de dinero en el encargo de imágenes para sus ilustraciones, que finalmente no se llevarían a cabo por cuestiones económicas¹⁴⁹. No resultaría extraño pensar que Forster prefiriese otro acompañante más maduro que un joven Humboldt que entonces contaba con sólo 21 años. Se afirma que Forster esperaba que Christian Gottlob Hayne (1729 - 1812) fuese su compañero de viaje, pero éste no estaría disponible y finalmente, el propio Hayne, recomendaría encarecidamente que se llevara con él al joven Humboldt¹⁵⁰.

Fruto de este viaje junto a Humboldt, Forster escribirá el libro titulado *Ansichten vom Niederrhein*, que es un reflejo de lo que será la obra posterior de Humboldt,

¹⁴⁷ “I take the liberty of sending you my small pamphlet on the basalts, which (with many typographical errors) has appeared during my absence in England. I wrote it before I had received the benefit of any instructions in mineralogy, and I should never have ventured to have allowed it to be printed”, citado en nota a pie de página en *ibíd.*, p. 81.

¹⁴⁸ Sobre la discusión entre neptunistas, vulcanistas y plutonistas véase PELAYO, Francisco. *Las teorías geológicas y paleontológicas durante el siglo XIX*, Madrid: Akal, 1992.

¹⁴⁹ SAINE, 1972, p. 95.

¹⁵⁰ *Ibíd.*, p. 94.

especialmente por el concepto de “*Ansichten*” que también utilizará en sus obras y que en español se ha traducido como “vistas”, “cuadros” o “aspectos”. Además, Forster era un gran conocedor de la teoría artística y tenía experiencia como escritor en esta disciplina¹⁵¹. Si el paisaje es, en sentido moderno, y tal como lo entenderá Humboldt, un fragmento de un país representado a los ojos de un espectador, es la presencia física, animada por el rol del que observaba la escena, lo que se puede apreciar de forma muy evidente en la obra de Forster. De hecho, en las obras de Forster se aprecian muchos de los rasgos que se repetirán también en la obra de Humboldt: los panoramas ampliamente dispuestos, la alusión a la luz y el color de las escenas que convierten el relato en imágenes vivientes, la narración del viaje de forma vivaz, que no deja ningún detalle fuera de consideración, así como la gran importancia del paisaje y el conocimiento del entorno.

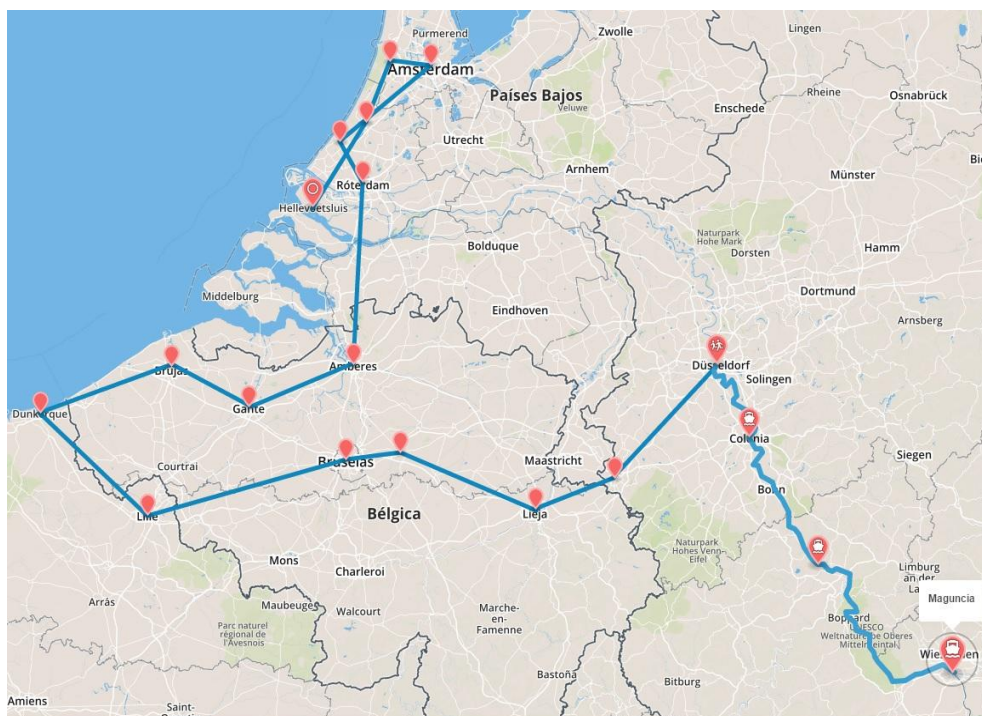


Figura 10. Mapa del viaje por el Rin inferior. 1790

El viaje se inició el 25 de Marzo de 1790, en el Bajo Rin, finalizando en julio del mismo año. Desde Mainz, viajaron en barco por el río Rin hasta Düsseldorf donde se

¹⁵¹ Forster había sido autor en 1789 de una obra llamada *Die Kunst und das Zeitalter* (El arte y la época actual) donde muestra una especial sensibilidad y amplios conocimientos artísticos. Véase FORSTER, Georg. "Die Kunst und das Zeitalter", en Garger, Jörn. *Wahrnehmung-Konstruktion-Text. Bilder des Wirklichen im Werk Georg Forsters*, Tübingen: Max Niemeyer, 2000, pp. 60-76.

encontraron con Jacobi¹⁵² y juntos visitaron gran cantidad de galerías de arte. Desde allí viajaron por Aachen (Aquisgrán, Aix-la-Chapelle), Lieja, Lovaina y Bruselas. Después llegaron hasta la zona francesa de Flandes por Lille, Dunquerque y a continuación por Brujas, Gante y Amberes hasta Holanda.

A esta primera parte del viaje corresponden los dos primeros tomos de *Ansichten vom Niederrhein*¹⁵³. Este viaje es conocido, especialmente, en la literatura alemana, aunque resulta curioso que nunca se haya traducido al inglés, sí que se puede encontrar en una traducción francesa de la época¹⁵⁴. La publicación de Forster, nos presenta una descripción de los tesoros de la Galería de la Pintura de Düsseldorf, numerosas descripciones de edificios y monumentos de Holanda y Bélgica. Sobre la catedral de Colonia realiza un profundo análisis arquitectónico y queda impresionado por sus enormes columnas y la decorada capilla de la basílica. A la Galería de Pintura de Dusseldorf, le dedica varias páginas, comentando las obras de varios artistas como Rafael y Rubens. De este último, le impresiona especialmente *El Juicio Final*¹⁵⁵, aunque le atribuye demasiada teatralidad. Admiran allí varias pinturas de la escuela flamenca, y Forster hace una crítica a la reproducción de naturalezas muertas; para un admirador del paisaje viviente como él, estas representaciones generan una breve sorpresa producida por la veracidad de los elementos representados, que da paso al instante a un sentimiento de tristeza y miedo¹⁵⁶.

Forster realiza numerosas conjeturas, a lo largo de toda la obra, en torno al arte, la naturaleza y el artista. Se atreve a reflexionar acerca de la imitación y la imaginación, defendiendo el estudio científico que todo artista debe hacer de cualquier elemento natural que desee reproducir. Defiende la idea de que nadie puede pintar algo que nunca haya visto, y esto se intensifica en la cuestión del paisaje, que cuenta con tantos elementos naturales reunidos. De esta forma, se sitúa en la posición que también defenderá Humboldt posteriormente, de que el artista debe salir al exterior a conocer la naturaleza *in situ*, para poder reproducirla:

¹⁵² Friedrich Heinrich Jacobi (1743 -1819) fue un filósofo y escritor alemán, con quien Forster mantuvo una activa correspondencia.

¹⁵³ FORSTER, 1790.

¹⁵⁴ FORSTER, Georg. *Voyage philosophique et pittoresque sur les rives du Rhin, à Liège, dans la Flandre, le Brabant, la Hollande, etc. fait en 1790*, 2 vols, Paris: Buisson, 1794.

¹⁵⁵ En esta galería se podían apreciar numerosas obras de grandes artistas como Van Dyck y Rembrandt, además de numerosos cuadros de Rubens como *El Juicio Final* (1615). En 1806 se trasladó la colección de Dusseldorf, celebrada como una de las mejores de Europa, a Munich.

¹⁵⁶ FORSTER, 1794, vol.1, p. 98.

El botánico, por ejemplo, que quiere describir una rosa, incluso en sus partes más pequeñas fija su respectivo tamaño, su forma, su figura, su acumulación, su superficie y su feliz mezcla de colores. Se cuida de utilizar las expresiones más precisas, incluso las más pintorescas; habla de las diversas propiedades de la flor; se identifica, por así decirlo, con ella; es el lenguaje del objeto mismo ¡Y bien! Si tú no tienes una rosa frente los ojos, te será imposible formarte una imagen parecida a la naturaleza y no encontrarás ningún artista capaz de dibujar, tras una simple descripción, la flor que él jamás ha visto (...) Lo que quiero decir es que una flor debe, con más razón, considerarse dentro en una masa más amplia de elementos dispuestos. La naturaleza es un *Proteus*¹⁵⁷ que se multiplica bajo miles de formas diferentes¹⁵⁸

Para Forster, la naturaleza es el medio que el arte debe imitar y así, sus obras podrán alcanzar la inmortalidad ya que todo lo eterno se encuentra en sus fuerzas internas que la mantienen viva y en constante movimiento. La naturaleza es perfectamente armónica y bella por sí misma, y por eso es el mejor modelo a imitar para el artista, sin embargo, cuando Forster habla de *imitar* la naturaleza, no lo hace en un sentido mimético, sino en un sentido profundo, en línea con el pensamiento de Goethe y la *naturphilosophie*:

¡Oh naturaleza, naturaleza sublime! ¡Es tu aliento creador el que llena cada instante el universo con esos modelos sagrados que el genio somete a su imperio! ¡Sólo es tuya la mano divina que asigna a todos los seres la proporción y la armonía! ¡Eres tú la que inspira al artista de quien has elaborado el alma y los sentidos! Tus menores producciones son obras maestras; tus reglas, decretos irrevocables¹⁵⁹

Del mismo modo que los *Naturphilosophen*, Forster entendía que la investigación empírica no bastaba para representar el gran organismo que suponía el mundo natural. Por lo tanto, se debían analizar sus partes, pero después todos los fragmentos debían vincularse entre sí para comprender su intensidad. El científico debía contemplar la naturaleza con ojos de poeta, buscando captar en ella los patrones o ideas que subyacen a su obra y la guían.

¹⁵⁷ *Proteus* es una alusión a Proteo, el personaje mitológico que tenía la facultad de cambiar de forma a su antojo. Las cursivas son mías.

¹⁵⁸ “Le botaniste, par exemple, qui veut décrire une rose, jusques dans ses peux petites parties, fixe leur grandeur respective, leur forme, leur figure, leur amoncèlement, leur superficie et leur heureux mélange des couleurs. Il y a soin d’employer les expressions les plus exactes, les plus pittoresques même; il parle des diverses propriétés de la fleur; il s’identifie pour ainsi dire avec elle; c’est le langage de la chose même. Eh bien! Si tu n’as pas une rose sur les yeux, il te sera impossible de t’en former une image ressemblante à la nature; aussi ne trouveras-tu aucun artiste qui hasarde de dessiner, d’après une simple description, la fleur qu’il n’a jamais vue (...) Ce que je dis ici d’une fleur doit, à plus forte raison, s’appliquer a une masse plus considérable d’objets réunis. La nature es un Protée qui se multiplie sous mille formes différents”, FORSTER, Vol. 1, 1794, pp. 91-92. Traducción propia.

¹⁵⁹ “O nature, sublime nature! C’est toi dont le souffle créateur peuple à chaque instant l’univers de ces modèles sacrés que le génie soumet ensuite à son empire! C’est toi seule dont la main divine assigne à tous les êtres la proportion et l’harmonie! C’est toi qui inspires l’artiste dont tu as élaboré l’âme et les sens! Tes moindres productions sont des chef-d’œuvre; tes règles, d’irrévocables décrets”, FORSTER, vol. 1, 1794, p.167. Traducción propia.

Además de las cuestiones artísticas, Forster también discurre sobre la política y la ciencia de los lugares que visita. Su relato responde perfectamente al mismo patrón de la escritura de las *Ansichten* de Humboldt, una fusión entre ciencia, arte y cultura. Se podría decir que Forster nos habla de distintos paisajes a lo largo de esta obra que, como afirma Hooek-Demarle, acaban por fusionarse en uno sólo, en el paisaje universal:

Aunque presentado con cierta ironía, el propósito de Forster es, de hecho, característico de un enfoque que le es muy propio, el del reflejo de todo paisaje que llame su atención. Este reflejo se realiza desde una variedad de planos muy diversos, ampliados en el espacio por la comparación con otros mundos del extranjero y profundizados más allá de la superficie visible de las cosas, o incluso descomponiendo sus elementos paisajísticos concretos. Lo que ofrece durante este viaje a las regiones del bajo Rin, por separado o puesto en conjunto, son paisajes científicos, paisajes trabajados por el hombre, paisajes sociopolíticos y, para terminar, el todo, fusionado con ciertos momentos particulares de la observación y el relato, el paisaje universal, un cosmos en el cual el hombre y la naturaleza se encuentran confundidos¹⁶⁰

¿Y no es ese *paisaje universal* una prefiguración de la visión total del paisaje, del *cuadro* de la naturaleza que posteriormente nos presentará Humboldt? Las similitudes son incuestionables. Según el biógrafo de Forster, Thomas P. Saine, *Ansichten* es la palabra clave del relato de su viaje, porque abarca no sólo el concepto de vista sino también de visión, de opinión personal y reflexión sobre lo que se observa:

La palabra clave en el título del libro de Forster es *Ansichten*, que en alemán significa tanto punto de vista como opinión. Está bastante claro que Forster quería aludir a ambos en su título. Él no sólo describe lo que ve, sino que ofrece su propia opinión sobre ello al mismo tiempo. Muy a menudo, una primera observación o impresión da lugar a la reflexión el pronunciamiento, lo que es frecuentemente desfavorable para el status quo¹⁶¹

La compleja forma de Forster de ver y narrar la naturaleza, no dejando a un lado la situación económica y social de una región, así como las obras de arte y demás

¹⁶⁰« Même présenté avec une certaine ironie, le propos de Forster est tout à fait significatif d'une démarche qui lui est propre, celle de la mise en miroir de tout paysage qui retient son attention. Cette mise en miroir s'opère sur des plans très divers, élargissement dans l'espace par la comparaison avec des mondes étrangers, approfondissement par-delà la surface visible des choses ou encore décomposition du paysage en ses éléments spécifiques. Ce qui donne au cours de ce voyage dans les contrées du Rhin inférieur, tantôt séparés, tantôt mis en relation, des paysages scientifiques, des paysages travaillés par l'homme, des paysages sociopolitiques et, pour terminer, le tout fusionnant à certains moments particuliers de l'observation et du récit, un paysage universel, cosmos au sein duquel hommes et nature se retrouvent confondus », HOOCK-DEMARLE, Marie-Claire. "Le paysage allemand revisité : lectures du paysage dans les « Ansichten vom Niederrhein » de Georg Forster (1791)", *Revue germanique internationale*, 7, 1997, pp. 101-111. Traducción propia.

¹⁶¹ "The key Word of the title of the book of Forster is *Ansichten*, which in German means both views and opinions. It is quite clear that Forster meant both while framing his title. He not only describes the things he sees, but also offers his own opinion about them at the same time. Quite often the first observation and impression lead to a reflection and pronouncement, which is rather frequently unfavourable to the status quo", SAINÉ, 1972, p. 96-97. Traducción propia.

expresiones humanas, dejaron un fuerte impronta en Humboldt. Éste se referirá explícitamente a él en la obra cuyo título es una referencia directa: *Cuadros de la Naturaleza* (*Ansichten der Natur*, en su versión alemana), así como también lo hará en *Cosmos*, alabando su contribución a extender el gusto por la Naturaleza y afirmando de Forster que, “de él data la nueva era de los viajes científicos, y fue el primero que se propuso por objeto el estudio comparativo de los pueblos y de los países”¹⁶². Y es que el legado de Forster es evidente en su modo global de ver la Naturaleza y el uso de un lenguaje cuidado y sugerente. De hecho, el término *Ansichten* es un concepto que encaja perfectamente con la literatura de viajes, por referirse no sólo a la representación visual, sino a una *forma de ver* y sentir, en cuanto a impresión personal se refiere. Forster es un observador que no sólo se complace con la visión de la naturaleza y las obras artísticas, sino que es un narrador crítico con la pena de muerte, las cárceles, la pobreza y los excesos de poder de los regímenes autoritarios; igual que lo será Humboldt al criticar las políticas españolas en la colonias¹⁶³. Los contemporáneos de Forster ya reconocieron esa gran capacidad de observación y su singular forma de describir su viaje, entre ellos Goethe que afirmó lo siguiente tras haber leído esta obra que “uno tiene ganas, cuando ha terminado, de volver a empezar, y seguir sus indicaciones para viajar en compañía de un observador tan excelente”¹⁶⁴.

Aunque generalmente se conocen más los dos primeros que se corresponden a esta primera parte de los Países Bajos, la obra de Forster se divide en tres tomos; el tercero, correspondiente al viaje por Inglaterra y Francia, fue publicado de forma póstuma y traducido al francés como *Voyage Philosophique et Pittoresque en Angleterre et France fait en 1790. Suivi d'un essai sur l'Histoire des Arts dans la Grande-Bretagne*¹⁶⁵. Este tercer volumen es el menos conocido y el que más nos interesa por mostrar una parte muy importante del viaje de Humboldt en cuanto a su contacto con los círculos artísticos británicos y las discusiones estéticas que en ese momento se fraguaban sobre el paisaje. El relato de Forster, que abarca un recorrido de todo el itinerario por Inglaterra y gran parte de la Francia revolucionaria, finaliza en la ciudad de Metz, tras haber dejado París, en el 9 de julio de 1790.

¹⁶² HUMBOLDT, 2011, p. 231.

¹⁶³ HUMBOLDT, Alexander von. *Essai politique sur le royaume de la Nouvelle-Espagne*, Paris: F. Schoell, 1811; y *Essai politique sur l'île de Cuba*, Paris: Gide, 1826.

¹⁶⁴ “Man mag wenn man geendigt hat gerne wieder von Vorne anfangen und man wünscht sich mit einem so guten, so unterrichteten Beobachter zu reisen”. Carta de Goethe a Georg Forster, del 25 de junio de 1792, citado en HOOCK DEMARLE, 1997, pp. 101 -111. Traducción propia.

¹⁶⁵ Paris: Buisson, l'an de la quatrième République Française, une et indivisible (1795-96).

Los tres volúmenes de *Ansichten vom Niederrhein* se publicaron de forma fragmentada; los dos primeros, correspondientes a los Países Bajos y Flandes, se publican entre 1791 y 1792. Aunque Forster había planeado publicar sus *Ansichten* en tres volúmenes, el tercero tardaría años en salir a la luz. El primero apareció bastante pronto, pero el segundo volumen se retrasó unos meses por diversas cuestiones, en parte personales, ya que su matrimonio con su mujer Therese¹⁶⁶ sufría en ese momento una mala situación por la infidelidad de ésta con un amigo de la pareja, Ludwig Ferdinand Huber. Además, la situación política de los Países Bajos ocurrida entre 1787 y 1790 requería una mayor reflexión y documentación histórica. Finalmente fue publicado meses más tarde. El tercer volumen, correspondiente a Inglaterra y Francia, nunca fue acabado por Forster ya que su compromiso revolucionario le hizo viajar a París en 1793, tras la ocupación francesa en Mainz. Tras la recuperación de la ciudad por la armada alemana, Therese recuperó el material de Forster, pero por razones que se desconocen, nunca pudo enviárselo todo a París. Tras su muerte, esta parte del diario de Forster y su ensayo sobre las artes en Inglaterra aparecieron en *Archenholtz's Annalen des brittischen Geschichte*, y después los textos fueron editados y publicados póstumamente por Therese y su nuevo marido L.F. Huber¹⁶⁷. Esta tercera parte, que culmina el viaje en por Inglaterra y a París, es un canto a las virtudes de la Revolución Francesa y las posteriores ediciones alemanas optaron, quizá conscientemente, sólo por los dos primeros volúmenes, mientras que el tercero lo encontramos sobre todo en su versión francesa, con el título *Voyage philosophique et pittoresque en Angleterre et en France*¹⁶⁸.

4.2. El viaje iniciático junto a Georg Forster

Humboldt escribe desde Oxford el 20 de Junio 1790 a Wegener (1787-1837):

¹⁶⁶ Therese Forster (1764- 1829), nacida como Therese Hayne (hija del arqueólogo y escritor sobre la Antigüedad Clásica Gottlieb Hayne) y después Therese Huber. Tuvo una relación extramatrimonial con Ludwig Ferdinand Huber (1764 -1804), escritor alemán con quien se casaría tras la muerte de Forster.

¹⁶⁷ FORSTER, Georg. *Ansichten vom Niederrhein, von Brabant, Flandern, Holland, England und Frankreich, im April, Mai und Junius 1790*, Band 3, Berlin: Voss, 1794.

¹⁶⁸ El hecho de que este tercer tomo, referente a la estancia en Inglaterra y París, sea un elogio a la Revolución Francesa quizá tenga relación con el aumento de los enemigos que Forster acumulaba en Alemania y el rechazo que allí provocó este volumen que sí tuvo mayor difusión en el París revolucionario. La versión francesa se publicó en 1796, "l'an quatrième de la République Française, une et indivisible" en París, a partir del material recopilado por su viuda y L.F. Huber, FORSTER, 1795-96.

Durante 14 días hemos hecho un hermoso viaje hacia el interior de Inglaterra a través de Reading, Bath, Bristol, Gloucester, Birmingham a Buxton y las montañas de Matlock, y de allí a Derby, Stratford, el lugar de nacimiento de Shakespeare, Blenheim y Oxford, donde pasamos 3 días [...]. Les puedo asegurar que no ha sido un viaje muy cómodo, pero sí muy útil e instructivo¹⁶⁹

Datum	Diario de Georg Forster	Diario de Alexander von Humboldt
5. Mai 1790	London , Windsor , Slough, Richmond	
7. Juni 1790	Bath , Bristol	Grafschaft Wiltshire Grafschaft Sommersetshire (Somersetshire)
8. Juni 1790	Stone, Glocester (Gloucester)	Grafschaft Gloucestershire Matlock
	Tewksbury (Tewkesbury), Worcester , Droitwich, Bromsgrow (Bromsgrove), Birmingham , Soho , Leasowes, Hagley park	
12. Juni 1790	Uttoxeter, Cheadle, Litchfield (Lichfield), Leake, Upper Hulme , Buxton, Castleton	Buxton, Pool's hole Castleton, Dudley, Hales
13. Juni 1790	Hope, Middleton, Matlock	Matlock, Abrahams Höhe (Height of Abraham)
13.-15. Juni 1790	Chatsworth	
15. Juni 1790	Cromford, Derby	Grafschaft Derbyshire
16. Juni 1790	Atherstone, Burton, Coventry, Warwick, Stratford	
17. Juni 1790	Shipstone, Chapel, Woodstock, Blenheim	
18.-28. Juni 1790	Oxford	
28. Juni 1790	Dover	

Figura 11. Tabla de localizaciones del viaje realizado con Forster

Durante este viaje, ambos llevaron consigo un diario y Forster, además, escribía captando sus impresiones del viaje sobre el arte, el paisaje, la sociedad y los eventos políticos que se sucedían a su alrededor. El relato compaginó la observación de fenómenos naturales, políticos y artísticos de las regiones que visitaron. Las principales

¹⁶⁹ “Seit 14 Tagen haben wir eine schöne Reise in das Innere Englands über Reading, Bath, Bristol, Gloucester, Birmingham nach Buxton und Matlock ins Gebirge, von da nach Derby, Stratford, Shakespeares Geburtsort, Blenheim und Oxford gemacht, wo wir nun schon 3 Tage sind [...]. Ich kann Dir versichern, das ich nicht nur eine sehr angenehme, sondern auch sehr nützliche und lehrreiche Reise mache”, JAHN, I. y LANGE, F. G (eds). *Die Jugendbriefe Alexander von Humboldts 1787-1799*, Berlin: Akademie Verlag, 1973, pp. 93-94. Traducción propia.

fuentes sobre este itinerario son, por una parte el diario de Humboldt y el de Forster¹⁷⁰, y entre las publicaciones literarias, el tercer volumen de la mencionada *Ansichten vom Niederrhein* de Forster. En la tabla anterior, se muestra una comparación de los lugares del viaje en Inglaterra, registrados por los diarios de Forster y Humboldt¹⁷¹.

El texto de Humboldt contenido en el fragmento del diario del viaje a Inglaterra de 1790, junto a Georg Forster, es una fuente poco estudiada pero que se puede integrar perfectamente en el desarrollo de las teorías científicas y artísticas de Humboldt. Este fragmento se encontró originalmente en la biblioteca estatal prusiana, *Staatsbibliothek* de Berlin. En 1941, debido a la amenaza de la Segunda Guerra Mundial, cuyas bombas empezaron a hacer peligrar sus tesoros, se procedió a evacuar gran parte de sus fondos. Debido a los acontecimientos y posteriores relocalizaciones de los fondos, muchos de ellos se vieron afectados por diversas pérdidas y formas de deterioro, entre ellos el manuscrito de Humboldt. Un fragmento del diario se encuentra, actualmente, en la *Biblioteka Jagiellonska* de Cracovia, en Polonia. Bruhns ya publicó un fragmento de este diario en inglés en la primera edición alemana de la biografía que editó de Humboldt¹⁷². Sin embargo, este trabajo ha sido revisado, hace unos años, por Bernd Kölbel, Martin Sauerwein, Katrin Sauerwein, Steffen Kölbel y Cathleen Buckow¹⁷³, que recientemente se ha logrado publicar, por primera vez, en español¹⁷⁴. El diario de viaje de Humboldt, es una recopilación de datos y registros cuantitativos sobre el viaje, centrado en la información y los hechos relativos a la ciencia.

El diario de este viaje a Inglaterra elaborado por Humboldt, dista mucho de lo que será posteriormente la esencia de su escritura, ya que es muy lacónico y escueto, y tiene poco que ver con la escritura “humboldtiana” que dará posteriormente brillo a sus obras. En el diario, encontramos extensas notas sobre fábricas y cuestiones técnicas e industriales, además de algunas notas generales sobre botánica y geología. No se hace ninguna mención al papel formativo de Forster ni a sus impresiones personales. Parece ser que este diario sería un pequeño fragmento de una obra de documentación científica mucho más extensa, como ya afirmaron Kobel et al. Sin embargo, gracias a la

¹⁷⁰ FORSTER, Georg. *Briefe und Tagebücher George Forsters von seiner Reise am Niederrhein, in England und Frankreich im Frühjahr 1790*, Halle: Max Niemeyer, 1893.

¹⁷¹ KÖLBEL et. al., 2008, p.14.

¹⁷² BRUHNS, 1872, vol. 3, pp. 290-292.

¹⁷³ KÖLBEL, et. al., 2008.

¹⁷⁴ GARRIDO, Elisa y PUIG-SAMPER, Miguel Ángel. “Alexander von Humboldt: notas sobre su diario a Inglaterra con Georg Forster”, en Calvo, Luis; Girón, Álvaro y Puig-Sampe, Miguel Ángel (eds.). *Naturaleza y Laboratorio*, Residència d'investigadors - CSIC: Barcelona, 2013, pp. 71-92.

publicación de Forster, se puede seguir con bastante detalle el recorrido del viaje y las visitas a los numerosos centros culturales, artísticos y científicos de la época.

Las *Ansichten* de Forster, se convirtieron, en francés, en el *Voyage philosophique et pittoresque*. De la vista, pasamos al viaje filosófico y pintoresco. Esto tiene mucho que ver con la concepción que se tenía en ese momento de lo pintoresco como categoría asociada al relato de viajes y la visión romántica de la naturaleza y el entorno. En el viaje pintoresco, se fusionan de una forma evidente el arte y la ciencia, ya que hay implícita una visión, *Ansichten*, una reflexión. El viaje en Inglaterra narrado por Forster es un texto fundacional en cuanto a la literatura de viajes que aunaba ciencia y arte. En esta última parte, su narración adquiere gran sentimentalismo y pasión.

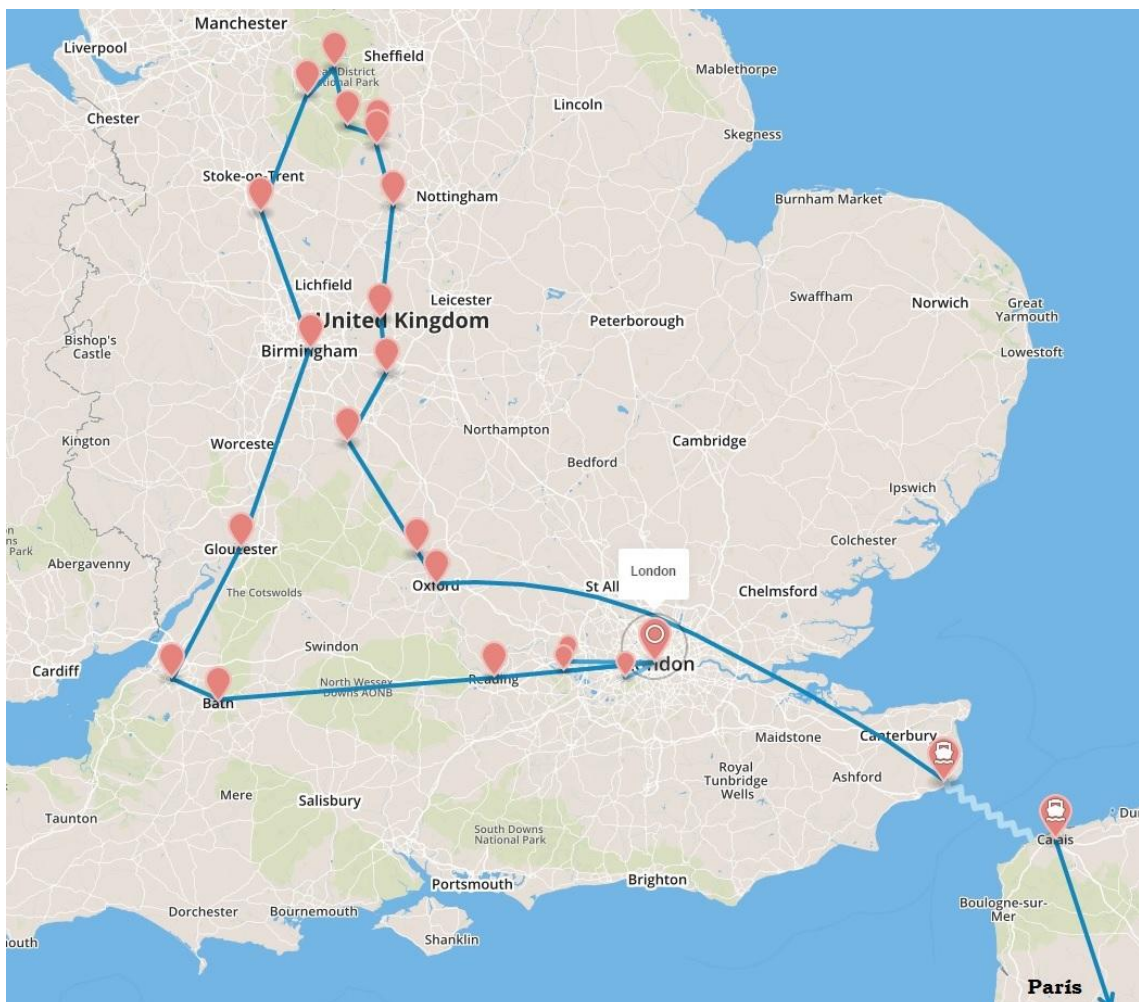


Figura 12. Ruta del Viaje por Inglaterra hasta el Paso de Calais y Paris. 1790.

A diferencia de los dos primeros tomos, referentes a la parte de Bélgica y los Países Bajos, el tercero está acompañado de 10 grabados en talla dulce: *Carte des Royaumes d'Angleterre, d'Ecosse et d'Irlande d'après les dernières Observations.*, *L'abbaye de Westminster* (p.7), *Le Palais Royal de Windsor- Castle* (p.57), *La Cathedrale de St. Paul* (p.282), *L'Hotel du Lord Maire de Londres* (p.291), *La Bourse Royale* (p.294), *Le Couvent Jardin* (Covent Garden) (p.299), *L'Hôpital Royal des Invalides à Chelsea* (p.301), *L'Hopital de Greenwich du côté de la Riviere* (p. 306), *Le Palais Royal de Hampton-Court* (p.319). A excepción del mapa, todas son vistas pintorescas, en imágenes ampliadas y desplegables. Forster habla sobre el grabado y la nueva técnica de la aguafuente¹⁷⁵.

El relato de Foster comienza visitando las pinturas de la Royal Academy de Londres¹⁷⁶, donde le impactan las obras del célebre Joshua Reynolds (1723-1792), uno de los que fuera presidente de la Academia y de los mayores defensores de la idealización y el gran estilo¹⁷⁷. Especialmente importante, es el comentario que le dedica a los paisajes del pintor William Hodges, lo que nos indica que, efectivamente, Humboldt conoció las obras de este pintor durante el viaje:

Hodges, pintor de paisaje, creador de su género, reunió en sus deliciosas composiciones todo aquello que la naturaleza puede ofrecer de delicado y exquisito. Nadie ha sabido mejor que él elevarse hasta el apogeo de su arte, entrenar el alma del espectador y transportarla más allá de los límites ordinarios¹⁷⁸

Durante el viaje, asistieron a varios acontecimientos de la vida cultural londinense, como un concierto en la Abadía de Westminster y varias obras de teatro. Así mismo, acudieron al multitudinario proceso llevado contra Warren Hastings (1732 -1818), primer gobernador general de la India británica¹⁷⁹. Algunos capítulos están dedicados a

¹⁷⁵ Esa misma técnica será la que utilizará Humboldt en sus *Vues des Cordillères* que también fue la misma que utilizó Thomas Daniell y cuya exactitud en la elaboración alabó Humboldt en la introducción, como veremos en siguientes capítulos.

¹⁷⁶ Después de esa primera visita, Humboldt permanecerá en contacto con la Royal Academy de lo largo de los años, sobre todo, a través de la correspondencia de Thomas Lawrence (1769-1830). En sus cartas, recomienda a varios pintores jóvenes y asiste a eventos en la institución, sin abandonar su papel de mecenas de las artes. Véase, en la correspondencia de Lawrence: LAW/2/216, LAW/4/132, LAW/4/374, LAW/4/380, LAW/5/40, LAW/5/250 y LAW/5/251 (Royal Academy of Arts, London)

¹⁷⁷ Véase MCINTYRE, Ian. *Joshua Reynolds. The Life and Times of the First President of the Royal Academy*, London: Allen Lane-Penguin Books, 2003.

¹⁷⁸ “Hodges, peintre de paysage, créateur en son genre, réunit dans ses délicieuses compositions tout ce que la nature peut offrir de plus délicat et de plus exquis. Nul n’a su mieux que lui s’élever jusqu’à l’apogée de son art, entraîner l’âme du spectateur et la transporter au-delà des limites ordinaires”, FORSTER, 1795-96, pp. 4-5. Traducción propia.

¹⁷⁹ Sobre el proceso véase VVAA. *The History of the Trial of Warren Hastings, Esq. Late Governor-General of Bengal, Before the High Court of Parliament in Westminster-Hall: On an Impeachment by the*

la Historia Natural con menciones a Joseph Banks (1743-1820), James Cook (1728-1779) y William Bligh. (1754-1817).

Desde Londres, realizaron varias salidas por la campiña inglesa, admirando los lugares pintorescos de los alrededores, dedicando varios comentarios a los paisajes de Windsor, Slough y Richmond; donde se observa una apreciación de la naturaleza más sentimental que científica, por la ponderación de un sentimiento estético, hablando sobre “el aspecto encantador de sus escenas pintorescas de la campiña de Windsor” donde “todo alrededor es verde, parece vivir y ofrece un aspecto de lo más agradable”¹⁸⁰.

Al llegar a Slough, pudieron admirar el telescopio de Herschel, un gran instrumento de 40 pies (unos 12 metros), que había construido el astrónomo William Herschel (1738-1822) y que fue utilizado para descubrir la sexta y la séptima luna de Saturno.

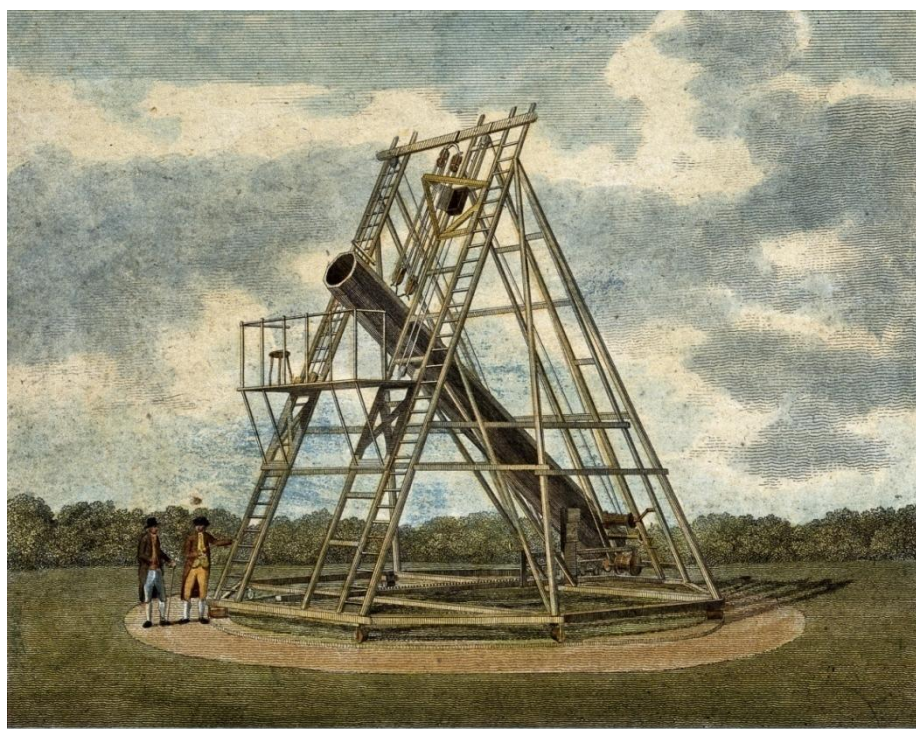


Figura 13. View of Dr Herschel's forty feet telescope. S.XVIII. Wellcome Library Images

Commons of Great-Britain, for High Crimes and Misdemeanors: Containing the Whole of the Proceedings and Debates in Both Houses of Parliament, Relating to that Celebrated Prosecution, from Feb. 7, 1786, Until His Acquittal, April 23, 1795 : to which is Added, an Account of the Proceedings of Various General Courts of the Honourable United East-India Company. London: J. Debrett and Vernor and Hood, 1796. Georg Forster también narra en el episodio del proceso contra Hastings al que él y Humboldt asistieron en directo en *Voyage philosophique et pittoresque en Angleterre et en France*, FORSTER, 1795-96, pp. 23-28.

¹⁸⁰ “Une situation riante, des aspects délicieux et une suite continuelle de scènes également piquantes et pittoresques, telles sont les riches et voluptueuses campagnes des environs de Windsor (...) Ici, au revers de la colline, près de la Tamise, on voit la jolie petite ville de Windsor, tout ce que m’environne est vert, semble vivre et offre le plus riant aspect”, FORSTER, 1795-96, p. 57. Traducción propia.

Se consideró durante cincuenta años como el mayor telescopio del mundo con un diámetro de 1,20 m. El monstruoso aparato les impresionó sumamente y Forster realizó una descripción detallada de su mecanismo que pudieron manejar sin dificultad, pese a la inmensidad de su tamaño y su peso, gracias al ingenioso diseño de Herschel¹⁸¹.

Curiosamente durante su estancia, Miss Herschel, hermana del astrónomo, descubrió un nuevo cometa; una anécdota que relata Forster con cierto afecto, al hablar del sobrenombre que han puesto a la joven: “la chasseresse aux comètes” (la cazadora de cometas). Designa a Herschel como un artista que ha sido capaz de crear un gran número de modelos distintos de telescopio y relata cómo fueron capaces de ver la luna y los anillos de Saturno a través de ellos.

Otra de las visitas que realizaron les llevó hasta Richmond, que definió como “una de las más bellas zonas de los alrededores de Londres”¹⁸², donde admiraron las flores, las colinas y el curso del río. En la descripción de esas escenas, la narrativa de Forster muestra una naturaleza que se pone en movimiento, destacando su belleza en sus formas diversas, al más puro estilo pintoresco:

Más allá de estos ríos tranquilos y esos bellos grupos de arbustos que se dibujan en mil formas tan diversas como el propio pensamiento, se elevan palacios y cabañas de los felices habitantes de estas hermosas regiones; al final, el ojo se pierde en las neblinas vacilantes de la atmósfera, así como en las pasarelas dispuestas en anfiteatro y pasarelas plantadas con olmos similares a las palmeras, hasta el círculo sagrado donde la colina se rodea de un cielo azul y termina el horizonte¹⁸³

Los términos expresados pertenecen más a una excursión pintoresca, como las que haría William Gilpin, que a un viaje de exploración científica. Esta dualidad entre investigación y deleite, entre ciencia y arte, es un recurso muy utilizado en toda la obra de Forster, y que también se convertirá en una de las máximas de Humboldt.

Además de varias rutas cortas entre Londres y sus alrededores, viajaron hasta Birmingham pasando por ciudades como Bath, Bristol y Gloucester. Pasearon por los

¹⁸¹ Un telescopio de Herschel estuvo en el Real Observatorio Astronómico de Madrid, en el parque del Retiro, desde 1802 hasta que las tropas invasoras francesas lo destruyeron en 1808. En 2001, el Instituto Geográfico Nacional inició el proceso para hacer una réplica exacta para situarlo en el Real Observatorio de Madrid, donde se habilitó una sala para él que fue inaugurada en 2010.

¹⁸² FORSTER, 1795-96, p. 67. Traducción propia.

¹⁸³ “Au-delà de ces rives paisibles et de ces jolis groupes d’arbrisseaux, qui se dessinent en mille formes aussi diversifiées que la pensée même, s’élèvent les palais et les cabanes des heureux habitants de ces belles contrées; enfin, l’œil se perd dans les vapeurs vacillantes de l’atmosphère, ainsi que dans les allées disposées en amphithéâtre et plantées d’ormes semblables à des palmiers, jusqu’au cercle sacré où la colline s’environne d’un nuage bleu et termine l’horizon”, FORSTER, 1795-96, p. 68. Traducción propia.

alrededores del río Severn, llegando a su desembocadura. Sobre este lugar afirma Forster que es uno de los más bellos del globo, donde el río se funde con el mar y se divisan al fondo las montañas de la provincia de Gales, perdiéndose entre las nubes, afirmando que el río Rin no ofrece, en ninguna parte de Alemania un paisaje de una superficie tan extensa¹⁸⁴. Ese estilo pintoresco de descripciones de paisajes está presente en toda la obra cuyas representaciones se convierten en cuadros de gran belleza plástica, dominadas por una estética romántica y melancólica. Recordemos que William Gilpin, acababa de publicar en Londres dos narraciones de viajes ilustradas con sus propias acuarelas, donde recomendaba técnicas sobre cómo dibujar paisajes al natural. Esta obra, además, era fruto de sus viajes por la campiña inglesa, especialmente en los alrededores del río Wye¹⁸⁵, los mismos parajes que visitan nuestros dos viajeros.

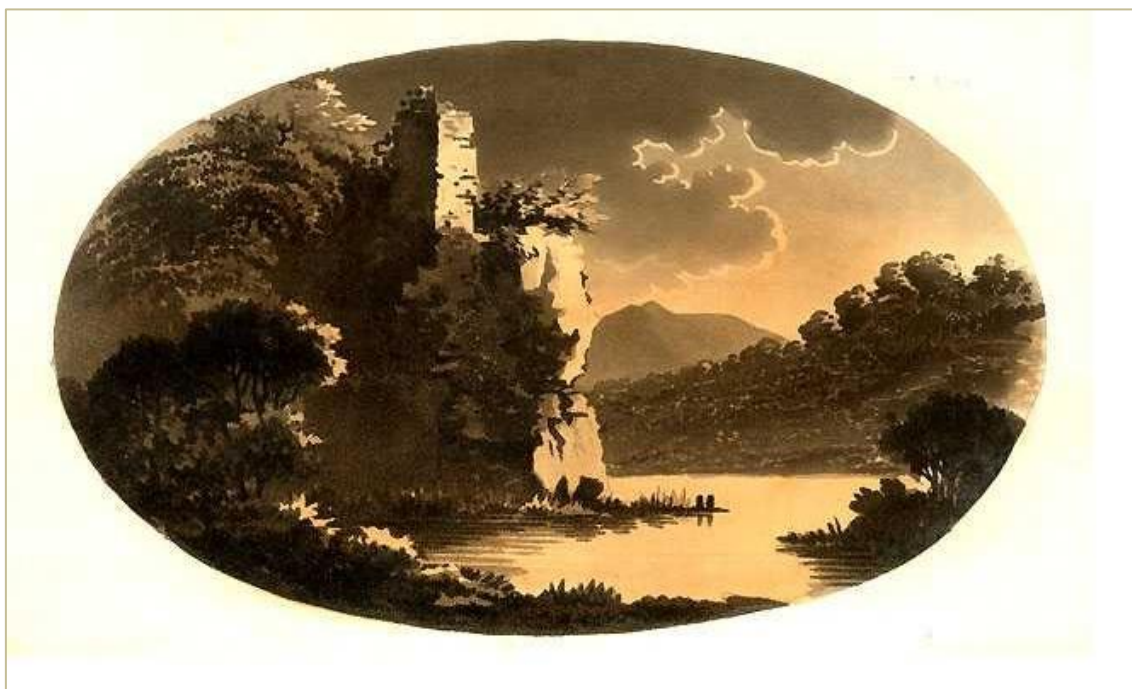


Figura 14. William Gilpin. Acuarela de *Observations on the River Wye*, 1782. British Library. Londres.

El objetivo del viaje pintoresco era encontrarse con la belleza, tanto la producida por la naturaleza como por la arquitectura o las manifestaciones artísticas humanas, sobre todo a través de los paisajes naturales, donde se encontrara la variedad de formas, sombras y

¹⁸⁴ FORSTER, 1795-96, p. 74. Traducción propia.

¹⁸⁵ GILPIN, William. *Observations on the River Wye. And Several Parts of South Wales, &c. Relative Chiefly to Picturesque Beauty, Made in the Summer of the Year 1770*, Londres: Blamire, 1782.

colores¹⁸⁶. Especialmente, los alrededores de la campiña inglesa eran profusos en árboles, rocas, bosques, ríos, valles y montañas. Todos estos elementos formaban *paisajes* o *cuadros* de una gran variedad porque no hay dos objetos de la naturaleza que sean iguales entre sí. Cada escena se mostraba en un rico cuadro de “magníficos efectos de luz y de sombra”¹⁸⁷. Escenas naturales que se adaptaban a las características de la irregularidad y la rugosidad de la teoría pintoresca.

Para Forster, la naturaleza no es sólo fruto de observación científica sino que, como también lo será para Humboldt, es fruto del placer estético. Las *Ansichten* son, al fin y al cabo, cuadros de la naturaleza, en sentido humboldtiano.

Su regreso desde Inglaterra lo hicieron pasando por París, donde se estaba celebrando el primer aniversario de la Revolución Francesa y cuyos ideales ahondaron en su personalidad e influirían en lo que sería en la madurez su visión política¹⁸⁸.

Humboldt escribiría en 1801 sobre su viaje con Forster:

¡Cómo creció esa ansia [de ver el mundo tropical] hasta alcanzar su plenitud, cuando contemplé por primera vez en Ostende, ese océano interminable en constante movimiento que servía de puente entre países! ¡Como creció durante la pequeña travesía desde Hellevoetsluis hasta Dover! (...) En un país donde un habitante visita cuatro o cinco veces ambas Indias en el curso de su vida, y en el que los productos de los continentes más lejanos son tan conocidos como los suyos propios, ni siquiera un acompañante del capitán Cook podría despertar una gran admiración. Para lo que se podría llamar, en el caso de Forster, un conglomerado de espíritu y genio, los ingleses no tenían siquiera sensibilidad. Ellos apreciaban sólo un talento literario rotundo, filosofía profunda o erudición concienzuda. Una mezcla de todo ello, un hombre que sólo poseía un poco de todo, y que era más forma que materia, podía por tal motivo despertar muy poco interés. (...) Nuestra estancia en Holanda, los paseos que había hecho a lo largo de las verdes y pobladas dunas de las playas costeras de La Haya, la visita de los astilleros navales de Ámsterdam, la estrecha amistad con el joven [Frantz Christopher Henrik] Hohlenberg (que entonces hacía historia en la marina danesa) llenaban mi cálida fantasía con las figuras anheladas de cosas lejanas. Un ánimo joven que ha sido maltratado a lo largo de dieciocho años en la casa paterna, y que se ha introducido forzosamente en una naturaleza estéril, resplandece y se enciende manera maravillosa si, abandonado a su propia libertad, acoge de una vez en su interior un mundo de cosas. Mi cuarto en Plumtree Street estaba decorado con una lámina grabada en cobre de un barco de las Indias Orientales que había naufragado en una tempestad. Ardientes lágrimas corrían a menudo por mis mejillas cuando al despertarme mis ojos se fijaban en esos objetos. Anhelaba cosas que por entonces no esperaba consiguiera jamás. Me imaginé que sólo la invitación de un gobierno, un viaje como los de Cook, podría conducirme a aquellas partes del mundo, y mis relaciones en Berlín, la presión a

¹⁸⁶ GILPIN, William. *Three essays on picturesque. On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and On Sketching Landscape: to which is Added a Poem, On Landscape Painting*, London: Blamire, 1792.

¹⁸⁷ “Quel délicieux aspect, si la nature eut répandu ce jour-là, sur ce riche et riant tableau, les magiques effets de la lumière et de l’ombre!”, FORSTER, 1795-96, p. 74. Traducción propia.

¹⁸⁸ JAHN y LANGE, 1973, p.91.

la que yo me había acostumbrado, me presentaban como imposible lo que ahora hace años que estoy llevando a la práctica. Cuando, cerca de la costa inglesa, vimos por primera vez las torres de Oldborough, la fuerza de mi imaginación dibujó en sueños el Tafelberg y el Drakenstein.¹⁸⁹ Me creía a punto de anclar en ciudad del Cabo, pero al levantarse el sol mi dulce sueño se había esfumado. Un deseo como ese, que me acompañaba eternamente, el anhelo hacia países que están separados de los nuestros por espacios ilimitados, lisonjeaba la vanidad juvenil a causa de la energía con la que nosotros mismo nos lo imaginamos, pero hay al mismo tiempo en nuestro ser un ánimo melancólico en el que sentimos la “delicia de las lágrimas”. Las colinas de Highgate y Hempstead eran mis paseos preferidos en Londres; en el camino leía notas informativas, según la costumbre inglesa: “Jóvenes que quería buscar su fortuna fuera de Europa, preséntense y aquí serán aceptados como marineros, escribientes... El barco está a punto de zarpar hacia Bengala”. ¡Qué sensaciones experimentaba al leer tales invitaciones! La entrada en una de ellas me habría separado para siempre (según la costumbre inglesa) de mi mundo patrio, de un retorno a Berlín que se cernía sobre mí como una tempestad cargada de nubes. ¡Cuán a menudo vacilaba yo en mis decisiones, qué cerca llegué a estar de un golpe de locura! Dibujo cuidadosamente las locuras juveniles, porque explican lo que por entonces pasaba en mi interior. La dedicación a las ciencias naturales y los objetivos científicos habían despertado en mí el interés por los trópicos. La honrosa indulgencia con que me trató Sir Joseph Banks, la contemplación de sus colecciones, el paisaje indio de su casa, compuesto por objetos y seres humanos, [William] Hodges, Alexander Dalrymple, [John] Webber, ese entorno reforzaba mi celo por la historia natural. Sin embargo, en esa época, mi inclinación hacia los viajes marítimos tomó una nueva figura, la fuente era distinta. Me hubiera embarcado hacia el mar del Sur más lejano, y no hubiera cumplido jamás un objetivo científico. Me sentía coartado, cohibido. Un anhelo indeterminado hacia lo lejano y desconocido, todo cuanto impresionaba poderosamente mi imaginación, el peligro del mar, el deseo de superar las aventuras y de cambiar una naturaleza cotidiana y fastidiosa por un universo maravilloso era lo que me seducía entonces. Además, ése me parecía el único medio para acercarme al estado natural. Viajes a pie con un ser humano sencillo pero lleno de genio, Friedrich Hesse, en torno a Allmenrode y Allendorf (1798), la magia romántica de esos valles rocosos, habían provocado en mí un estado de ánimo patético, que hubiera podido ser peligroso para por progresos de mi capacidad de discernimiento. Todo cuanto tenía relación con los asuntos burgueses me resultaba despreciable, todo sosiego de la vida doméstica y del mundo fino me asqueaba. Vivía en un mundo irreal que me alejaba de la realidad. La compañía de gentes rudas, la orden de los unitistas¹⁹⁰ me interesaron de una manera censurable. La ausencia de Wilhelm (estaba en París con Campe) agravó la crisis. Yo escribía cartas dementes a mis amigos y día a día me volvía incomprensible incluso para mí mismo.

Mis viajes con Forster por la cordillera de Derbyshire aumentaron ese estado de ánimo melancólico. La oscuridad de las cimas de Castleton se proyectaba sobre mi fantasía. Lloraba a menudo, sin saber por qué, y el pobre Forster se torturaba por averiguar qué era aquello tan oscuro que existía en el fondo de mi alma. En tal estado volví a Maguncia por París. Había forjado planes lejanos”¹⁹¹

Muchos años después, tras volver de su viaje por América, Humboldt redactaría un breve texto llamado *Mes Confessions* enviado adjunto en una carta, fechada el 3 de

¹⁸⁹ Table Mountain y Drakensberge son, respectivamente, una montaña y una cordillera cercanas a Ciudad del Cabo.

¹⁹⁰ Asociaciones estudiantiles que seguían el espíritu roussoniano y entusiasmo por la libertad.

¹⁹¹ Citado en HOLL, Frank y FERNÁNDEZ PEREZ, Joaquín. *El mundo de Alexander von Humboldt: antología de textos*, Madrid: Lunwerg Editores - Caja Madrid - Jardín Botánico, 2002, p. 24-26.

enero de 1806, a su amigo el naturalista Jean Pictet. En este documento se expresaba de la siguiente forma:

En primavera, el señor Georges Forster (sic.), a quien había conocido en Maguncia, me propuso seguirle en Inglaterra en aquel breve viaje que él describió en una pequeña obra (*Ansichten*, etc.) precisamente célebre por la elegancia de su estilo. Atravesamos Holanda, Inglaterra y Francia. Ese viaje cultivó mi espíritu y me decidí más que nunca por viajar fuera de Europa. Yo vi entonces, por primera vez, el mar en Ostende y me acuerdo de que aquella visión me causó la mayor impresión de mi vida. Sir Joseph Banks se dignó a recibirme a pesar de mi gran juventud y después sus relatos me han inspirado un vivo reconocimiento. Tuvimos también la ocasión de ver al señor Cavendish, Sir Charles Magden, el señor Smith y el señor Sibthorp en Oxford. También visitamos Bristol y las cuevas de Derbyshire¹⁹²

En este fragmento se aprecian las impresiones del viaje con Forster y cómo los paisajes que contemplaron le impresionaron sumamente. Fue entonces cuando vio el mar por primera vez y quedó impresionado por la gran actividad del puerto londinense. Tuvo la oportunidad de visitar grandes colecciones científicas, archivos y bibliotecas. La importancia que tuvo este viaje en la biografía de Humboldt la indicó él mismo en su *Notice sur la vie littéraire de Mr. de Humboldt (sic), communiquée par lui même au Baron de Forell*, que acompañó a la presentación de su memorial de viaje a Carlos IV en 1799: “Realicé un viaje de mineralogía e historia natural en Holanda, Inglaterra y Francia bajo la dirección de Georg Forster, célebre naturalista que había dado la vuelta al mundo con el capitán Cook. Es a él a quien debo la mayor parte de los conocimientos que poseo”¹⁹³.

¹⁹²“Au printemps, M. Georges Forster, avec qui j’avais lié connaissance à Mayence, me proposa de le suivre en Angleterre dans ce voyage rapide qu’il a décrit dans un petit ouvrage (*Ansichten*, etc.) justement célèbre par l’élégance du style. Nous passâmes par la Hollande, l’Angleterre et la France. Ce voyage cultivait mon esprit, me décida aussi plus que jamais pour le voyage hors d’Europe. Je vis alors [pour] la première fois la mer à Ostende et je me souviens que cette vue fit la plus grande impression sur moi. Je vis moins la mer que les pays auxquels cet élément devait un jour me porter. Sir Joseph Banks daigna me distinguer malgré ma grande jeunesse et au depuis des contés pour moi qui m’inspirent la reconnaissance la plus vive. J’eus aussi occasion de voir M. Cavendish, sir Charles Magden, M. Smith et M. Sibthorp à Oxford. Nous visitâmes Bristol et les cavernes du Derbyshire”, véase el texto completo en HUMBOLDT, Alexander von. “Mes confessions”, en Hamy, E.T. *Lettres américaines d’Alexandre de Humboldt (1798-1807) / précédées d’une notice de J.-C. Delamétherie et suivies d’un choix de documents en partie inédits*, Paris: E. Guimolto, 1995, pp. 230-244.

¹⁹³ “Je fis dehors un voyage de Minéralogie et d’histoire naturelle en Hollande, en Angleterre et en France sous la conduite de George Forster, célèbre Naturaliste, qui avait fait le tour du monde avec le Cap. Cook. C’est à lui que je dois pour la plupart le peu de connaissances, que je possède”, véase el documento en el Archivo Histórico Nacional (AHN), Madrid, Estado, leg. 4709. Traducción propia.

4.3. Los primeros contactos con la pintura inglesa

En la Inglaterra de finales del siglo XVIII, la revolución artística del incipiente Romanticismo favorecía para los artistas el descubrimiento de países exóticos mediante la definición de nuevas categorías como lo sublime, lo pintoresco o el exotismo. La búsqueda de estas nuevas formas de ver la naturaleza y representarla en el arte suponía el gran motivo de numerosos viajeros para embarcarse en viajes a los lugares más remotos y en particular, de los artistas ingleses para embarcarse en expediciones hacia Oriente. Estas nuevas definiciones artísticas encajaban perfectamente con las escenas que la India ofrecía a sus viajeros europeos ávidos de nuevos paisajes que reflejaran la esencia de los nuevos mundos que se estaban descubriendo a su alrededor.

Humboldt creó sus escenas a lo pintoresco, término que hace referencia a la representación pictórica de las escenas de la naturaleza. Este término italiano, había surgido con fuerza en la estética inglesa del siglo XIX, dándose como consecuencia de una serie de ideas filosóficas, políticas y artísticas muy próximas a la nueva sensibilidad del Movimiento Ilustrado. La estética de lo pintoresco, introducida por William Gilpin¹⁹⁴ y discutida y teorizada por los estudiosos de la estética inglesa del XIX como Price, Knight, y Repton, está íntimamente ligada a los límites del arte y la naturaleza.¹⁹⁵ Lo pintoresco está íntimamente asociado al viaje, al paisaje y a la representación de escenas singulares de la naturaleza, en un sentido pictórico. Es un término frecuentemente utilizado por Humboldt en sus *Vues* y que lo conecta directamente con la estética inglesa del Romanticismo, muy presente en los pintores ingleses que realizaron viajes artísticos a la India. Es en la introducción de *Vues des Cordilleres* donde Humboldt hace alusión a Thomas Daniell, lo que no deja duda a pensar que el alemán conocía la obra del artista británico: “Hemos comprobado lo difícil que es dar a las primeras ese vigor de tono que admiramos en las Escenas Orientales del Sr. Daniell”¹⁹⁶.

¹⁹⁴ En *Three Essays on Picturesque* afirma que “El arte de dibujar es para el viajero pintoresco lo que el arte de la escritura es para el estudioso. Ambos son igualmente necesarios para fijar y comunicar sus respectivas ideas”, GILPIN, 1792, p. 61. Traducción propia.

¹⁹⁵ Los principios de la estética y la crítica, teorizaron acerca de lo que es común a los dominios de la naturaleza y el arte, una reflexión que tenía lugar desde la revolución de la filosofía cartesiana, dando por supuesto, la mente que aprehende ambas esferas. Véase HIPPLE, Walter John. *The Beautiful the Sublime and the Picturesque in the Eighteenth Century British Aesthetic Theory*, Carbondale: Southern Illinois University Press, 1957.

¹⁹⁶ HUMBOLDT, 1810, p. V

En otra ocasión, en su última gran obra *Cosmos*, Humboldt nos habla específicamente sobre el gran antecedente que su estancia en Londres supone para el desarrollo de su trabajo. Comenta particularmente que en casa de Warren Hastings, político y administrador colonial británico, pudo ver las pinturas de William Hodges que representaban escenas de las orillas del Ganges, cuyas escenas pintorescas de las islas del sur fueron las que le inspiraron deseos de visitar las regiones de América Tropical:

Si me fuese permitido preguntar ahora a mis antiguos recuerdos de la juventud y señalar el atractivo que me inspiró desde el principio el deseo irresistible de visitar las regiones tropicales, citaría las pintorescas descripciones de las islas del mar del sur por Georg Forster y los cuadros de Hodges que representan las orillas del Ganges en la casa de Warren Hastings de Londres¹⁹⁷

Más adelante, también en el *Cosmos*, vuelve a mencionar a Hodges como fuente de inspiración para otros pintores de paisajes de las regiones tropicales seguidores la *Humboldtian Science*, como Rugendas, Bellermann o Hildebrant más profundamente estudiados¹⁹⁸

Numerosos estudios consideran el trabajo de William Hodges en relación a la etnología, la investigación socio-histórica de la India y el desarrollo de la ciencia empírica y el racionalismo. En este sentido, cabe destacar el trabajo de Geoff Quilley y la aportación de la obra de Hodges en la historia de la exploración geográfica. En su obra *Travels in India*, donde empiezo a encontrar referencias que remiten, también, a la figura del científico alemán como referencias en sus textos a la impresión total, que será una de las máximas defendidas posteriormente por Humboldt en su representación del paisaje. Hodges, en sus publicaciones, hablando sobre las cualidades que un bien pintor viajero debe tener, ya afirmaba lo siguiente: “La primera [cualidad] que le debo suponer es estar poseído de ello [el paisaje], la segunda incluye la elección de un tema, con el conocimiento de todas las partes de tal tema y la tercera incluye la combinación de las diferentes partes para producir un efecto general”¹⁹⁹.

A finales del siglo XVIII, la sociedad burguesa británica interesada por el arte y la arquitectura, era consciente del auge que se respiraba en los círculos artísticos por el gusto por lo pintoresco y lo sublime así como una revalorización del exotismo. La

¹⁹⁷ HUMBOLDT, 2011, p. 197.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 239.

¹⁹⁹ “The first I must suppose him possessed of, in the second is included de choice of the subject, with the knowledge of all parts necessary for such a subject, and in the third is included the combination of different parts, to as to produce a general effect”, HODGES, 1793, p. 155, Traducción propia.

emergente colonia británica, suscitaba un gran interés sobre todo centrado en la cosmopolita Calcuta, conocida como la “ciudad de los palacios blancos”. Por este motivo, se abría un nuevo mercado que se inclinaba por las reproducciones, objetos y obras de arte con este nuevo estilo oriental, tan demandado por una burguesía incipiente que deseaba con entusiasmo decorar sus propiedades con el nuevo “*oriental taste*”.

Tras la publicación de obras que ilustraban las escenas de los paisajes exóticos que ofrecía la India, como la de artistas como William Hodges o Thomas Daniell, la sociedad inglesa empezó a convertirse en entusiasta del estilo oriental que se manifestaba en la decoración de las casas, el estilo arquitectónico y los jardines. William Hodges, que había acompañado al capitán Cook en su segundo viaje al Pacífico, había viajado a la India entre 1780 y 1783, bajo la tutela de Warren Hastings, publicando una selección de vistas de la India en 1786. Éstas habían impactado al propio Alexander von Humboldt que manifestaba en su última obra, *Cosmos*, cómo le habían incitado las vistas del Ganges elaboradas por Hodges a desarrollar el gusto por lo exótico y animarse a viajar a las regiones tropicales.

5. HUMBOLDT Y LAS ARTES: INFLUENCIA, MECENAZGO Y SENSIBILIDAD ARTÍSTICA

Un repaso a la formación de Humboldt en su juventud, no deja duda de la importancia de las enseñanzas artísticas en la Europa de finales del siglo XVIII. La iconografía americana existía antes de Humboldt pero era muy reducida; la mayor parte de los dibujos como fruto de la observación directa habían sido recogidos a finales del siglo XVI por el editor Theodor de Bry. Aunque estos primeros paisajes americanos supusieron un primer referente artístico para Humboldt, algo de lo que poco se ha hablado y que resulta evidente son las influencias que los pintores naturalistas, al servicio de otras expediciones, pudieron tener en él. De sus viajes por América extrajo mucha información de las expediciones españolas, y de sus escritos se extrae la conclusión de que también estuvo en contacto con diversos pintores y grabadores que trabajaron en las mismas.

5.1. Los primeros paisajes americanos

A finales del siglo XVIII, el dibujo empezaba a ser considerado como indispensable en toda formación científica, y gran parte de la formación que recibieron los hermanos Humboldt en su juventud, incluía las enseñanzas artísticas. La Ilustración había favorecido la proliferación de instituciones y academias, pero por otra parte, diversos cambios revalorizaron las enseñanzas de las artes y los oficios. Es importante destacar la relación existente entre el fomento de las academias y la ideología ilustrada ya que el proyecto de regeneración artística tuvo un carácter fundamentalmente institucional. Se trataba de llevar a cabo una política unitaria coherente y, para ello, hacía falta un instrumento de gestión y normativización cualificado: las academias.

Con la creación de las academias, además de imponerse una corriente determinada del gusto, vinculada indudablemente con el Neoclasicismo, se trataba de conseguir el medio más eficaz para controlar e influir en el campo de las artes. Pero más relevante que la reorientación del gusto o del *buen gusto*, había sido la reglamentación de la enseñanza artística y la imposición de un gusto oficial²⁰⁰. Como contrapunto, también se dieron profundos cambios en la educación provocados por las corrientes filosóficas como la de

²⁰⁰ Véase PEVSNER, Nikolaus. *Las Academias de Arte. Pasado y Presente*, Cátedra: Madrid, 1982.

Jean-Jacques Rousseau²⁰¹ (1712-1778), que ponía en cuestión la enseñanza reglada y defendía una predisposición al estudio por medio de la observación directa de la naturaleza y la sociedad, una visión que sin duda dejaría su impronta en Humboldt²⁰². En su *Discours sur les Sciences et les Arts* (1750), Rousseau criticaba cómo las artes y las ciencias, especialmente el mercado del arte como artículo de élite, provocaba efectos negativos en los valores de la sociedad²⁰³. Por su parte, Denis Diderot (1713-1784) promovió una revalorización de los oficios gracias a la sistematización promovida en la *Encyclopedia*, que elevaba el estatus de las artes mecánicas, integradas en el sistema del conocimiento. Ambos estimularon el interés por las artes y la actividad manual, que se manifestaron en la creación de escuelas de enseñanza artística y la elevación del estatus de las artes y el dibujo.

Los primeros tutores del joven Humboldt que compartían esas ideas roussonianas fueron Joachim Heinrich Campe (1746-1818) y Gottlieb Christian Kunth, cuyo sobrino fue el botánico que se encargó de clasificar su flora a la vuelta del viaje americano. Durante su juventud recibió, además, clases de dibujo y grabado, labor para la cual contó con la experiencia del pintor alemán Daniel Nikolaus Chodowiecki (1726-1801) que fue posterior director de la Academia de Berlín²⁰⁴. Por otra parte, una de sus grandes inspiraciones la encontramos en el pensamiento de Johann Wolfgang von Goethe (1749- 1832) que se preocupó especialmente por la pintura de paisaje. Goethe había estado muy interesado en el género paisajístico a través de sus contactos con el pintor alemán Jakob Philipp Hackert (1737-1807), que residía en Nápoles durante su estancia italiana. Su método sintetizaba dos tendencias procedentes del siglo XVII: el idealismo y la *veduta*. A Goethe le interesó tanto su método que incluso publicó una biografía póstuma sobre el artista y parte de las ideas que éste había resumido en su

²⁰¹ Rousseau aborda la cuestión del individuo y su naturaleza, argumentando que el hombre posee una bondad natural que se ve corrompida en la sociedad. Entre otras ideas, defiende el desarrollo del trabajo manual y las artes mecánicas. Véase ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Émile, ou De l'éducation*, La Haye: J. Néalme, 1762.

²⁰² Al legado rousseauiano de Humboldt ya se refirió Alejandra Cook en su artículo "Jean-Jacques Rousseau's Anticipation of Humboldt's Plant Geography" en *Alexander von Humboldt: From the Americas to the Cosmos*. New York: Bildner Center for Western Hemisphere Studies, City University of New York, 2005, pp. 387-40.

²⁰³ PANNABECKER, J. R. "Diderot, Rousseau, and the mechanical arts: Disciplines, systems, and social context", *Journal of Industrial Teacher Education*, 33, 4, 1996, pp. 6-22.

²⁰⁴ POVEDANO, Elisa. "Las enseñanzas artísticas y Humboldt", en *Actas del Simposio Alexander von Humboldt entre Volcanes*, Santa Cruz de Tenerife: Universidad de la Languna, 2008, pp. 136-150.

texto *Ueber Landschaftsmalerei: Theoretische Fragmente*²⁰⁵ (Fragmentos Teóricos sobre la Pintura de Paisaje), escrito en 1797 y publicado por Goethe en 1811.

Ambos habían visitado la *Galleria Colonna* durante una estancia en Roma, viendo las pinturas de Poussin y Claude Lorrain, concluyendo que "era necesario observarlas e inmediatamente observar a la propia Naturaleza para apreciar qué se veía en ella, de una forma u otra, imitado; sólo entonces la mente estaría libre de equivocaciones y, finalmente, uno llegaría a la auténtica visión de las relaciones entre naturaleza y arte"²⁰⁶. Goethe y Hackert discutieron sobre sus ideas acerca de la representación de la naturaleza y, es muy probable que Goethe compartiera, posteriormente, esas reflexiones con Humboldt durante sus primeros encuentros en Weimar, en 1795²⁰⁷. Bajo su influencia, adoptaría el modelo clásico del paisaje fuertemente influenciado por la visión idealista inaugurada por Claude Lorrain (1600-1682) y Nicolas Poussin (1594–1665). Para Humboldt, éstos eran los iniciadores del florecimiento de la pintura de paisaje y de ello dejaría constancia en *Cosmos*²⁰⁸.

Sin duda, con estos precedentes, Humboldt introduce en la historia de la representación del Nuevo Mundo una innovación absoluta; por primera vez en Europa, el lector puede ver en los grabados reunidos en este libro lo que fue la humanidad indígena precolombina y dentro de qué marco natural se desarrollaron sus culturas²⁰⁹. La proliferación de los Atlas Pintorescos en el siglo XIX, daría un nuevo impulso a la visión panorámica e integradora de conocimientos, que completaba los tratados fragmentarios que se habían hecho célebres en los siglos anteriores, como los publicados por la familia De Bry, que dieron fama a determinadas zonas geográficas como La Florida y Virginia, gracias a los dibujos de Jacques le Moyne de Morgues (1533–1588) y John White (1540- 1593).

²⁰⁵ HACKERT, Philipp. "Ueber Landschaftsmalerei: Theoretische Fragmente", en Goedeke, Karl (ed.). *Goethes Werke*, Stuttgart: Cotta, vol. 26.1866.

²⁰⁶ CHEETHAM, Mark A. *Revision and Exploration. German Landscape Depiction and Theory in the Late 18th Century*. Thesis Dissertation presented to University College London, 1982, p.4. Traducción propia.

²⁰⁷ Sobre las relaciones entre Goethe, Hackert y Humboldt véase MATTOS, 2005.

²⁰⁸ HUMBOLDT, 2011, p. 236-237.

²⁰⁹ MINGUET, Charles y DUVIOLS, Jean-Paul. "Una obra maestra del americanismo", en Humboldt, Alexander von. *Vistas de las Cordilleras y Monumentos de los Pueblos Indígenas de América*, México: Siglo XXI, 1995.



Figura 15. Imágenes de Roanoke Island de Jonh White y los asentamientos en Florida de Jacques le Moyne. Publicados por De Bry. S.XVI

Muchos de estos dibujos no eran conocidos más que por unos pocos privilegiados o habían quedado inéditos, como el *Trachtenbuch* (1529) Christoph Weiditz, un pintor alemán que realizó un tratado de más de 150 dibujos para la corte de Carlos V durante un viaje a la península ibérica. El tratado muestra varios tipos sociales de las regiones de España y también moriscos e indios mexicanos, que Hernán Cortés había traído consigo al viajar hacia la corte. El manuscrito nunca había sido publicado, ni recibió ningún interés hasta que fue donado a la colección del *Germanisches National Museum* de Núremberg en 1868²¹⁰. Los dibujos, pese a ser de una gran importancia histórica y cultural, todavía no han sido objeto de un análisis etnográfico riguroso²¹¹.

En el panorama de la representación americana, cabe destacar al que fue considerado como el primer paisaje americano, *Paisaje de las Indias occidentales* o *Paisaje con un episodio de la conquista de América* —una obra realizada hacia 1535 por el pintor holandés Jan Mostaert, que ya hemos mencionado anteriormente²¹², y los pintores del siglo XVII Frans Post y Eckhout. Para Humboldt, los primeros pintores en representar la naturaleza americana a su conjunto, de una forma meritoria, serían ellos:

²¹⁰ Weiditz era un pintor medallista, su obra *Trachtenbuch* se puede traducir como “libro de trajes” y es un catálogo sobre las vestimentas del Renacimiento en España. Véase HAMPE, Theodor (ed.). *Das Trachtenbuch des Weiditz von seinen Reisen nach Spanien (1529) und den Niederlanden (1531/32)*, Berlin y Leipzig: Walter de Gruyter, 1927. Las imágenes se reeditaron en una edición inglesa, véase WEIDITZ, Christoph. *Authentic Everyday Dress of the Renaissance: All 154 Plates from the "Trachtenbuch"*, New York: Dover, 1994.

²¹¹ KOHUT, Karl y PIETSCHMANN, Horst. *Alemania y México. Percepciones mutuas en impresos*, México: Universidad Iberoamericana, 2005, p.8.

²¹² Véase Fig. 1

El mérito de esta innovación pertenece, según sabemos por Waagen, a Francisco Post, de Harlem, que acompañó a Mauricio de Nassau a Brasil, cuando este príncipe, ávido de conocer las producciones tropicales, fue nombrado gobernador por Holanda de las provincias conquistadas a los portugueses (1637-1644). Durante muchos años, Post hizo estudios del natural en el promontorio de San Agustín, en la bahía de Todos Santos, a orillas del río San Francisco y en los países regados por el curso inferior del río Amazonas. De estos estudios han resuelto acabadas pinturas los unos, y los otros grabados por el mismo Post de una manera muy original. A la misma época pertenece el gran cuadro al óleo de Eckhout, composición muy notable que se conserva en Dinamarca en la galería del hermoso palacio de Frederiksborg. Eckhout se encontraba también en 1641 con el príncipe Mauricio de Nassau, en las costas de Brasil. Las palmeras, los papayos, los bananos y las heliconias, están representados en este paisaje con sus rasgos característicos, así como varios pájaros de plumaje brillante, y pequeños cuadrúpedos peculiares de aquellos países²¹³

Post había nacido en Haarlem, Holanda, en 1612. Albert van der Eckhout, pintor y dibujante, nació en Groningen, en 1610. Ambos estuvieron en Brasil y en relación con la expedición del conde Johan Maurits von Nassau-Siegen, que en 1637 llegó a las costas brasileñas como el patrocinio de la *West india Company*. Tras el viaje, se publicó una obra titulada *Rerum per octennium in Brasilia et alibi nuper gestarum, sub praefectura Illustrissimi Comitis I. Mauricii*, un manuscrito de 340 páginas escritas por Gaspar Barlaeus, un profesor del Ateneum Illustre en Amsterdam, ilustradas con 24 mapas diferentes, además de veintisiete grabados firmados por F. Post²¹⁴. Poco se sabe de su vida fuera de la etapa brasileña, y no existe evidencia de que alguno de ellos hubiera producido algo importante antes de ir a Brasil, y su actividad se concentra en el periodo americano. Entre las obras más famosas de Eckhout está la colección de ochenta pinturas de aves brasileñas que decoran el palacio de Hoflössnitz²¹⁵. Post permaneció en Brasil hasta 1644, considerándose este período de siete años como su principal etapa como pintor y produciendo más de 400 dibujos y esbozos, además de más de una veintena de lienzos al óleo que, a día de hoy, se conservan en el Museo Nacional de Copenhague²¹⁶.

La época que vivieron es notable por coincidir con lo que se ha llamado la Edad de Oro Holandesa, en la que se origina el desarrollo de la tecnología óptica y la observación

²¹³ HUMBOLDT, 2011, p. 238.

²¹⁴ Véase PHAF-RHEINBERGER, Ineke. “La utopía moderna en Brasil en el siglo XVII: Los pinceles descriptivos y el diccionario visual de Frans Post”, *Estudios Avanzados Interactivos*, 2, 4, 2003, pp. 1-25.

²¹⁵ TEIXEIRA, Dante Martins. “Os quadros de aves tropicais do Castelo de Hoflössnitz na Saxônia e Albert Eckhout (ca. 1610-1666), artista do Brasil Holandês”, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 49, 2009, pp. 67-90.

²¹⁶ BUVELOT, Quentin (ed.). *Albert Eckhout, a Dutch artist in Brazil*, The Hague: Royal Cabinet of Paintings Mauritshuis and Zwolle - Waanders Publishers, 2004.

científica, que confirmaron las imágenes como un modo de acercamiento preciso al mundo, convirtiendo a la pintura en un “arte descriptivo”²¹⁷. En sus obras, se representaron paisajes, monumentos e individuos, estos últimos representados en sus distintas castas. Sus pinturas muestran cómo se estableció este sistema de identidad jerárquica en las colonias holandesas del siglo XVII. Clasificándolos en una especie de sistema estructurado, estos pintores holandeses mostraron, visualmente, uno de los primeros sistemas de herencia biológica con una significación política. Ascendencia y color de piel como rasgo del otro, se inscribieron en la vista del holandés receptor de aquellas imágenes desde la urbe²¹⁸.

5.2. Pintores al servicio de la ciencia: artistas y artesanos

Humboldt emprendió su viaje en compañía del médico y naturalista francés Aimé Bonpland, a quien se le señala como secretario del barón y ayudante, pero no disponía de dibujante oficial. Sin embargo, intentó obtener la compañía de algunos pintores que encontró por el camino como el hijo del médico Louis de Rieux, que había impresionado a Humboldt hasta el punto de que pidió al padre llevárselo para acompañarle en su viaje, sin éxito:

Un pueblo indígena en las montañas, donde vivía nuestro amigo Don Louis de Rieux, quién había sido acusado equivocadamente de revolucionario, maltratado durante 3 años en la cárcel, finalmente absuelto y nombrado por la Corte, Inspector de Quinas. Nosotros nos habíamos conocido en La Habana, y entonces había rogado, sin resultado que viniese conmigo su hijo quien dibujaba muy bien ²¹⁹

Aunque estaba acompañado de Aimé Bonpland, que colaboró con él durante toda la recolección de información durante el viaje, Humboldt no contaba con un dibujante oficial a su cargo. Él mismo elaboró los dibujos que después serían el modelo de los numerosos pintores que acabaron su obra en Europa, pero como vemos, su deseo por hacerse con un buen dibujante queda patente en su correspondencia. Además del intento de contratar al pintor Rieux, sabemos que estuvo en contacto con otros dibujantes a los

²¹⁷ Véase ALPERS, 1983.

²¹⁸ PHAF-RHEINBERGER. “Science and art in the ‘Dutch Period’ in Northeast Brazil: The representation of cannibals and Africans as allies overseas”, *Circumscribere*, 7, 2009, pp. 37-47.

²¹⁹ HUMBOLDT, Alexander von. *Alexander von Humboldt en Colombia. Extractos de sus diarios*, Colombia: Academia Colombiana de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales - Biblioteca Digital Andina, 1982, p. 16.

que quiso emplear para ilustrar sus viajes y que éstos venían de otras expediciones españolas como la de Sessé y Mociño.

Mi loco entusiasmo por llevarme un pintor a las Filipinas, fue tan lejos en aquella época que ofrecí, también en vano, 1.000 Piastras anuales al pintor mejicano Echaveria (sic), quien estaba en la comisión de Sessé y ahora en la de Jaruco e indiscutiblemente el más grande de todos los pintores de la naturaleza contemporáneos²²⁰

En ese momento, Humboldt todavía conservaba la idea de viajar hacia Filipinas a través de América, que había surgido tras fracasar los intentos de unirse a la expedición del capitán Baudin; una ruta que, finalmente, nunca tuvo lugar pero a la que quiso llevarse al pintor Echeverría²²¹. La expedición del aragonés Martín de Sessé y Lacasta (1751-1808) y el médico botánico criollo José Mariano Mociño y Suárez (1757-1820), exploró el Virreinato de Nueva España (México, el Caribe, y Centroamérica hasta Honduras) y alcanzó por el norte Nutka y Alaska. Durante ese viaje recopilaron gran cantidad de peces, aves y mamíferos, insectos, flores y plantas, además de realizar acuarelas y dibujos de gran calidad, aunque los resultados de esta expedición, recogidos en *Flora mexicana* y *Plantae Novae Hispaniae*, no fueron publicados hasta finales del siglo XIX, en México y sin ilustraciones²²². Juan de Dios Vicente de la Cerda y Atanasio Echeverría y Godoy fueron nombrados pintores oficiales de la Real Expedición Botánica a Nueva España entre 1787-1803, en el momento de ingresar en la Expedición eran dos jóvenes novohispanos recién salidos de la Escuela de Bellas Artes de San Carlos de México y nos dejaron un legado de más de dos mil ilustraciones botánicas, a lo largo de dieciséis largos años de Expedición²²³.

En la Real Orden de 27 de octubre de 1786, el Rey Carlos III había señalado las tareas que estuvieron obligados a desempeñar y cumplir los miembros de la Real Expedición a Nueva España, ordenando que “se examinen, *dibujen* y describan(sic.) metodicamente las producciones naturales de mis Fértiles Dominios de Nueva España no solo con el objeto general, e importante de promover los progresos de las ciencias Phisicas, desterrar las dudas, y adulteraciones que hay en la medicina, tintura y otras artes útiles

²²⁰ HUMBOLDT, 1982, p. 16.

²²¹ El pintor Echeverría también aparece en los documentos como Echevería, Echavería o Echaverría.

²²² La descripción de aves del Reino de Nueva España según sus órdenes y familias no apareció hasta 1998 en el Museo de Ciencias Naturales de Madrid. Por otra parte, la mayoría de las láminas botánicas se encuentran en el *Hunt Institute* de Pittsburgh, Pennsylvania. Véase SAN PÍO y PUIG-SAMPER, 2000.

²²³ GARCÍA, Yaiza. *Memoria del nuevo mundo: imágenes para grabar de la expedición botánica de Sessé y Mociño (1787-1803)*, Tesis Doctoral leída en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, 2011, p.113.

que aumentan el comercio”²²⁴. En el texto destaca el carácter de utilidad que la ilustración de especies debía tener para servir a los avances de las ciencias, focalizadas en el comercio y el aprovechamiento de los recursos. Además, esta obra ilustrada, pretendía mejorar la de Francisco Hernández, hecha dos siglos atrás pero recientemente descubierta.

El nombramiento de los dibujantes fue una tarea que llevó a cabo Sessé, que, en junio de 1788, escribió a Casimiro Gómez Ortega, director del Real Jardín Botánico de Madrid y encargado de coordinar los trabajos de las expediciones enviadas a ultramar, informándole sobre el proceso de selección realizado entre los estudiantes de la Escuela de Artes de San Carlos –creada en México en 1782, a semejanza de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid– y que recibió el apoyo del director de la institución, Jerónimo Gil:

Se han nombrado, con mi propuesta y la del Director de la Academia, por Dibujantes de la Expedición a Dn. Vicente Cerda y Dn. Atanasio Echaverria, con el sueldo de 1 000 ps. viajando, y 500 en la Capital. Ambos son de haviilidad, pero el segundo excede en mucho á Cerda; de manera que en esta parte vivo satisfecho de que no tendra vm. nada que desear. Por muestra de su particular haviilidad en la edad de 15 años no cumplidos remito á vm. ese Dibujo echo tan á la lijera, que en el mismo dia acabó quatro plantas y una mariposa que ha encantado á este Sr. exmo. pues parece que quiere escapar del papel. La humildad de ambos es tan recomendable como su ingenio y nos augura una paz sin interrupción en todo el viaje²²⁵

Pronto, la labor de los artistas se vio reflejada en la remesa, enviada al Real Gabinete de Historia Natural y al Jardín Botánico de Madrid, que contenía 180 dibujos de las plantas y 36 de aves y otros animales desconocidos en Europa. Sin embargo, existe poca información sobre los principales autores de los dibujos de la expedición a Nueva España²²⁶. En este sentido, resulta curioso que los dibujos realizados por los artistas de la expedición no fueron firmados por sus autores, algo que sí ocurrió en las expediciones comandadas por José Celestino Mutis o Alejandro Malaspina. El año de nacimiento de Atanasio Echevarría podemos ubicarlo alrededor de 1773, ya que Sessé nos dice que en 1788 aún no había cumplido los 15 años de edad.

Por su parte, la primera referencia que tenemos de Vicente de la Cerda es el momento en que Sessé lo nombra dibujante de la expedición. Junto a Echeverría, adquirió formación en la Real Academia de San Carlos, creada apenas unos años antes de la

²²⁴ AGNM, Historia, vol. 527, exp. 14, fs. 42-43.

²²⁵ RJB-V, 1, 1, 23, fs. 2v-3.

²²⁶ Véase GARCÍA, 2011.

llegada de los expedicionarios. Allí se redactaron las instrucciones precisas para que el equipo de dibujantes se atuviera a las normas, es decir, la libertad artística de la que gozaban a la hora de representar era prácticamente nula. Las normas fueron dictaminadas bajo el título *Instrucción que deberán observar los dos Delineadores o Dibujantes que de orden de S.M. han de servir con el ejercicio de su profesión en la expedición de Botánica, e Historia Natural de Nueva España*²²⁷. El documento nos relata muchos datos interesantes sobre cómo se desarrollaba la técnica artística “al servicio de la ciencia”, cuyos resultados se aprecian en las ilustraciones. El primer artículo ya señalaba que la imaginación era cosa prohibida para estos artistas: “se han de ceñir a copiar exactamente la Naturaleza en sus producciones, sin pretender adornarla, ni añadir cosa alguna de su imaginación”²²⁸.

Asimismo, las instrucciones para los dibujantes eran muy claras en cuanto a los parámetros que debían seguir para la ilustración de especies, muchas de ellas nuevas, y que se basarían en las leyes dictadas por Linné, presentando de forma esquemática la anatomía esencial de su estructura: la flor y el fruto, indispensables para la clasificación linneana²²⁹. Realizar el dibujo de la planta de forma adecuada era de una importancia vital para la permanencia de la especie encontrada, la construcción iconográfica del dibujo debía ser la superviviente de los ejemplares de herbario que, durante el proceso de secado cambiaban de forma original y color, debido a su fragilidad, mientras que los dibujos se transportaban más fácilmente y requerían menos cuidados. Por lo tanto, estas creaciones eran pensadas para existir como iconos permanentes, imágenes *tipo* de las especies halladas, que circularían en ese itinerario continuo, con aspiraciones de eternidad, que pretendía la Historia Natural²³⁰.

De hecho, en ocasiones los dibujos se completaban en diferentes etapas, es decir, que no representaban el instante de una flor, sino que se iban terminando a partir del mismo espécimen en distintos momentos o el hallazgo de la misma especie en diferentes

²²⁷ AGNM, Reales Cédulas, vol. 138, exp. 189, fs. 310-313.

²²⁸ AGNM, Reales Cédulas, vol. 138, exp. 189, f. 310.

²²⁹ Véase PUIG-SAMPER, Miguel Ángel. “Difusión e institucionalización del sistema linneano en España y América”, en Lafuente, A.; Elena, A. y Otega, M. L. (eds.). *Mundialización de la ciencia y cultura nacional*, Madrid: Doce Calles, 1993, pp. 349-359.

²³⁰ Me refiero a la circulación de imágenes en un mismo contexto, en el sentido que le dan Mary Louis Pratt y Daniela Bleichmar, cuando hablan sobre la Historia Natural como un proyecto que se inserta en un contexto muy concreto según Pratt, ilustrado, burgués y masculino, donde, como afirma Bleichmar, las imágenes se convertían en objetos deslocalizados y permanentes. Como hemos argumentado anteriormente, existía una relación entre lo representado en las ilustraciones botánicas, modeladas por el sistema linneano, y los objetivos de la empresa colonial. Véase PRATT, 2010 y BLECHMAR, 2012.

lugares, siendo esta la principal diferencia respecto a los ejemplares de herbario, que se preservaban tal y cómo habían sido encontrados en su momento.

Por otra parte, el medio ambiente condicionaba considerablemente la labor artística ya que los dibujantes debían buscar las imágenes en el mejor momento del año para su observación. El clima y el paisaje suponían, en ocasiones, un inconveniente y para el correcto desarrollo del trabajo artístico y científico. Sobre estas dificultades a las que se enfrentaron los dibujantes durante las excursiones en las que acompañaron a los expedicionarios, Sessé escribía desde la Habana: “la furia de las aguas, y una epidemia de tercianas continuas, de que rara vez se libra aquella Ciudad por estos meses, y de que fueron atacados no sin algún peligro Dn. Jaime Senseve y el pintor Echeverría, nos impidieron salir a recorrer los campos hasta fines de septiembre”²³¹.

Durante el trascurso de la expedición, sus integrantes tenían que enfrentarse a un paisaje que, en ocasiones, les resultaba adverso. Por descontado, la naturaleza a su alrededor condicionó su viaje y también la forma de desarrollar sus láminas. A la idea del detalle botánico, el detalle aislado, se le escapaban datos de aquello que sería para Humboldt la “impresión total de la naturaleza”. No obstante, una de las características especiales que presentan los dibujos de esta expedición, es que sus artistas también decidieron representar parte del paisaje, mostrando así parte del contexto ecológico de numerosas especies, como se aprecia en las siguientes ilustraciones.



Figura 16. Sessé y Mocino. Imágenes numeradas 207 (izq.) y 336 (dcha.). Conservadas en la Colección Torner, Instituto Hunt, Pittsburg (EEUU)

²³¹ AGNM, Historia, vol. 461, exp. 7, f. 51v.

Las raíces de la planta están inmersas en el agua, mientras que las flores salen por encima de ella, representando así el medio acuoso en el que crece la especie. Por otra parte, en la siguiente figura, vemos representada la parte humana del paisaje, a través de la muestra de una cabaña situada en la esquina izquierda del dibujo. Aunque la representación del paisaje es escasa y comprende a pocos dibujos, supone una gran importancia a nivel de las relaciones entre arte y ciencia, puesto que podría ser entendido como una libertad tomada por el pintor, que completa la información precisa otorgada por las instrucciones recibidas. Otra lámina digna de mención, por el tema que nos ocupa, es la número 1647 de la Colección Torner.



Figura 17. Sessé y Mociño. Imagen numerada 1647. Conservadas en la Colección Torner, Instituto Hunt, Pittsburg (EEUU)

En ella se representa a una especie nombrada originalmente como *Croton dioicum* Sessé & Moc., actualmente *Croton pedicellatus* Kunth. Kunth fue la persona que, junto a Humboldt, catalogó y colaboró en la publicación de su obra botánica americana. Resultó que los autores reconocidos de la especie fueron Humboldt, Bonpland y Kunth. Los dos primeros habían recolectado la planta en 1803, después de que Sessé y Mociño se trasladaran a España, tras haber finalizado su expedición, con la tarea de publicar la

Flora Mexicana. Tristemente, este objetivo no pudo cumplirse y favoreció que otros naturalistas viajeros que habían recorrido posteriormente el territorio mexicano dieran a conocer a la comunidad botánica numerosas especies que habían sido recolectadas por esta expedición.

A lo largo de todas las rutas recorridas, siempre participaron uno o ambos artistas, lo cual nos da idea de la importancia que se otorgaba a la realización del dibujo al natural. En los primeros viajes, tanto Cerda como Echeverría acompañaron al equipo expedicionario y posteriormente, se formaron equipos que recorrían distintas rutas. El grupo se dispersaría y Echeverría acabaría por unirse, junto a Mociño, expedición de Juan Francisco de la Bodega y Quadra al noroeste de América (1792), que dio como resultado una abundante recolección de producciones naturales y unas interesantes noticias etnológicas, que Mociño recogió en sus *Noticias de Nutka* y algunas imágenes sobre la naturaleza y sus habitantes de esta lejana posesión española. Los últimos viajes importantes en Nueva España se realizaron entre 1792 y 1794 por Puebla, Oaxaca, Córdoba y Veracruz, donde vivirían la experiencia de presenciar la erupción del volcán de San Andrés Tuxtla, donde el naturalista realizó una vívida descripción del fenómeno, y el artista crearía uno de los dibujos más originales de su producción, el cual se diferencia de sus anteriores creaciones basadas en el modelo científico.



Figura 18. Atanasio Echeverría. *Volcán de Tuxtla*. Archivo General de la Nación, México.

La elaboración de dibujos, al igual que las descripciones, requería materiales lo más completos posible, ilustrando la mayor parte de las estructuras vegetativas y reproductivas, a fin de proporcionar al naturalista de gabinete la información para una acertada clasificación taxonómica. De este modo, la historia natural acabó siendo una disciplina mayoritariamente visual pero que, como vemos, sin perder su carácter científico, asumía cierta noción de bravura y espectáculo.

Entre 1795 y 1798, Echevarría acompañaría a Sessé en sus exploraciones por Cuba y Puerto Rico²³², donde su habilidad para el dibujo le llevaría a unirse a la expedición del Conde de Mopox y Jaruco, encargada de describir la naturaleza de la isla de Cuba. Finalmente, se mantuvo bajo las órdenes de Mopox, trasladándose con él a España. Por su parte, De la Cerda permaneció agregado al Jardín Botánico apoyando al catedrático Cervantes, en México, pero con la mitad de su salario. En 1804, a un año después de la partida de Sessé y Mociño a España, se encontraba Vicente de la Cerda en la capital novohispana, pidiendo ser reconocido como dibujante del Jardín Botánico dirigido por Cervantes ya que “toda su industria se reduce á dibujar objetos de historia natural, y no hay destino alguno en que emplearla, vive sin ocupación y sin el auxilio que tendría si hubiese continuado la carrera de la Pintura con sus compañeros de la Academia, y lograría una subsistencia decente en el publico, como la tienen otros”²³³.

Con esto, se refería De la Cerda, a las dificultades de desarrollo que tenía un pintor de Historia Natural, más allá de las instituciones científicas. En ese momento, las imágenes botánicas no eran vistas como objetos artísticos y, mientras que otros pintores desviaron su carrera hacia el retrato y otros géneros más demandados por el mercado, que les permitían vivir, él permaneció vinculado a la disciplina, pese a su mísero sueldo, en un intento de finalizar el trabajo realizado. El destino de Echeverría en España tampoco fue muy prometedor. Maldonado expone, en su libro *Ciencia en la Penumbra*, algunos de los hechos más sobresalientes del Jardín Botánico de Madrid y menciona algunos detalles en relación a los pintores de estas expediciones, y sobre Echevarría relata un suceso en torno a la solicitud de un sueldo para el pintor²³⁴.

²³² Véase PUIG-SAMPER, Miguel Ángel. “La expedición de Sessé en Cuba y Puerto Rico”, *Asclepio*, XLIII, 2, 1991, pp. 181-198.

²³³ AGNM, Historia, vol. 465, exp. 19, fs. 9-9v.

²³⁴ MALDONADO, Luis. *Ciencia en penumbra: el Jardín Botánico de Madrid en los orígenes del liberalismo, 1808-1834*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2013.

El Marqués de Santa Cruz, por entonces en nombre de la Junta de Protección, habría negado la solicitud de reclamación de un sueldo del dibujante, que reclamaba 30.000 reales de los fondos del Jardín Botánico como profesor de dibujo y pintura. Parece ser que finalmente se le dieron sólo 12.000 reales, algo que suponía una cantidad escandalosamente pequeña y que, según el propio pintor, le impedían vivir decorosamente, después de haber sido un “hombre útil y necesario” para la corte²³⁵. Echeverría contó con el apoyo de Lagasca, que defendió que merecía que se le considerase acorde con su posición, y expresó su deseo de concederle el nombramiento de director de dibujo y pintura de las obras científicas del Jardín Botánico de Madrid, ya que era un título acorde con el que tenía como director de la Academia de San Carlos en México. Pero, tristemente, el pintor acabaría en una situación precaria, viviendo “en la penuria en Sevilla”, donde se dedicaba a la pintura de miniaturas por encargo, pese a que había sido un hombre “de gran valía”²³⁶.

Estos datos sobre Echeverría resultan llamativos si tenemos en cuenta que el Rey Carlos IV lo había nombrado dibujante de la corte y, además, había ostentado el título de director de pintura de la Academia de San Carlos de México, un dato que conocemos por el prólogo que hizo a la obra *Elementos anatómicos de osteología y miología para el uso de los pintores y escultores* de J. H. Lavater, editada en Madrid, en 1807, por la Real Academia de San Fernando²³⁷. En el texto, el pintor se identificaba como director de pintura de la academia mexicana, a la que dedicó la obra, y defendía las reproducciones anatómicas realizadas al natural. Otro dato llamativo es que, a día de hoy, numerosos dibujos de Echeverría se hallen en la *Hamburger Kunsthalle* (Hamburgo, Alemania) cuyo archivo conserva varias de sus creaciones. Entre las imágenes hallamos varios ejemplos de temática religiosa y mitológica, de estilo muy distintos al del artista naturalista que podemos apreciar en su producción botánica.

Otras imágenes sí que podrían estar directamente relacionadas con el viaje científico por los territorios americanos. Especialmente, llama la atención un dibujo que representa un escudo, el *Emblema del Real Consulado de la Habana* (1794–97), éste pudo haberse realizado durante su época en la Habana, en la estancia que le llevó por América Central

²³⁵ Carta de Echeverría a Lagasca. Sevilla, 19 de julio de 1820 (RJB-I,56,5,18) Citado en MALDONADO, pp. 553-554.

²³⁶ MALDONADO, p. 137.

²³⁷ LAVATER, J. H. *Elementos anatómicos de osteología y miología para el uso de los pintores y escultores*, traducido por Atanasio Echeverría y Godoy, Real Academia de San Fernando, Madrid: Imprenta de Vega y compañía, Calle de Capellanes, 1807.

acompañando a Sessé²³⁸. Por otra parte, también hay otras dedicadas a sus estudios ornitológicos como *Lechuza posada en una rama* o el titulado *Estudios Ornitológicos de cinco pájaros*. Estos dibujos son de una gran precisión y calidad, especialmente, el segundo de ellos que se presenta a todo color, en un estilo de composición parecido a los estudios ornitológicos de la expedición. Sin embargo, parece ser que éstos fueron elaborados posteriormente al viaje. La lechuza aparece con el vientre blanco y se sitúa sobre una encina, un dato que refleja que podría haber sido realizada, incluso desde España. Por su parte, el dibujo *Estudios Ornitológicos de cinco pájaros* ilustra cinco aves con su denominación taxonómica en latín: “228 *Muscicapa acayucensis*. / 229 *Muscicapa tuxtensis*. / 230 *Muscicapa olivacea*. / 231 *Motacilla variegata*. / 232 *Motacilla rufiventris*. Algunas de estas especies no se corresponden con las zonas visitadas por el pintor, por ejemplo, las lavanderas (*motacilla*) habitan escasamente en el oeste de Alaska y el papamoscas (*muscicapa*) no habita en las regiones americanas, por lo tanto al igual que en el caso de *Lechuza posada en una rama*, probablemente estos dibujos no se realizaron durante la expedición. El hecho de que aparezcan clasificados por una numeración indica que quizá fueron destinados a formar parte de un estudio enciclopédico²³⁹.



Figura 19. Atanasio Echeverría. *Estudios ornitológicos*. Kunsthalle, Hamburgo

²³⁸ VV.AA. *Dibujos Españoles En La Kunsthalle De Hamburgo*, Catálogo publicado con motivo de la exposición “Dibujos españoles en la Hamburger Kunsthalle: Cano, Murillo y Goya”, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2014, p. 174.

²³⁹ VV.AA. *Dibujos Españoles En La Kunsthalle De Hamburgo*, 2014, p.178.

No hay duda de que, durante una época, Echeverría había sido un artista ampliamente reconocido. Su memoria quedó en las palabras de otros sabios internacionalmente conocidos, como el naturalista Augustin Pyrame de Candolle, que le dedicaría estas palabras: “uno, entre otros, nacido en Méjico y nombrado Echeverría, sobrepasa por la precisión de sus dibujos, la belleza y rigor de su colorido a la mayoría de pintores de flores de Europa”²⁴⁰; o la defensa que, de él, haría Lagasca al encumbrarlo como “el primer dibujante y pintor de historia natural que se conoce”²⁴¹; y por último, en las de Alexander von Humboldt, quien le dedicó varias líneas en sus diarios al definirlo como “el más grande de todos los pintores de la naturaleza contemporáneos”²⁴². A pesar de varios testimonios que indican sus méritos y su valía, los datos de su carrera como dibujante son confusos y no se sabe qué le llevó a acabar viviendo miserablemente en Sevilla, desde donde reclamaba un reconocimiento que no le era concedido por las autoridades científicas españolas.

Lo cierto es que la vida del artista al servicio de la Historia Natural era complicada. Los dibujantes tenían en los botánicos sus directores artísticos y éstos ejercían un duro control sobre sus producciones. Aunque estos artistas pudieran intentar imponer algunos criterios personales en sus dibujos, no contaban con la libertad de la que disfrutaba un artista viajero independiente, como aquellos que se embarcaban a la aventura del Grand Tour. Su producción solía estar muy ligada a representaciones muy concretas y que seguían unas directrices determinadas y establecidas. Esto provocó que la mayoría de pintores botánicos hispanos acabaran por ver su único futuro consiguiendo una plaza de dibujante en el Jardín Botánico de Madrid. En tiempos de Cavanilles se había creado la plaza de dibujante dentro de la plantilla oficial del Jardín Botánico, que sería ocupada por José Guío tras volver de la expedición Malaspina, para la que trabajaría como dibujante.

Tras la reorganización del centro después de la Guerra de Independencia, se previno la incorporación de un alguien cualificado que cumpliera los requisitos que exigía este puesto pero como el erario público carecía de recursos, muchos de los dibujantes expresaban su deseo de percibir un sueldo que les permitiese vivir dignamente, aunque

²⁴⁰ Citado en PRIETO, Santiago. “Pintores en las grandes expediciones científicas españolas del siglo XVIII”, *Ars Medica. Revista de Humanidades*, 2, 2006, pp. 166-179.

²⁴¹ Carta de Lagasca a Antonio Gutiérrez. Madrid, 22 de julio de 1819 (MNCN-fondo RJB, caja 10 (37))

²⁴² HUMBOLDT, 1982, p. 16.

éste no fue el caso de José Guío al que le faltaba incluso para comer²⁴³. Sería Lagasca quien, a petición de la Junta de Protección del Museo de Ciencias Naturales, encargada de la gestión, redactaría un informe en el que mostró la importancia de restablecer esa plaza que había sido suprimida, manifestando que era esencial contar con un empleado fijo para dibujar las plantas del jardín botánico, aunque hubiera en Madrid profesores hábiles que también pudiera ejercer esas funciones. Las reflexiones de Lagasca sirvieron, sobre todo, para demostrar la trascendencia de la figura del Dibujante y la necesidad del puesto, así como la importancia de la formación del susodicho en la ciencia de las plantas, requisitos que sólo poseían los dibujantes destinados a las expediciones científicas. Exigía, que a éstos se les remunerase decorosamente, como se hacía en Francia, lo que redundaría en conseguir una sólida escuela de aprendices que podría extenderse hacia el resto de España.²⁴⁴

Al igual que habían hecho Echevarría y Guío, se sabe que también el pintor Antonio Meneses, que había ilustrado numerosas láminas de la Flora Peruviana de la expedición de Ruiz y Pavón, solicitó percibir un sueldo como dibujante del Real Jardín Botánico de Madrid. Sin embargo, por falta de fondos la plaza no pudo ser cubierta. Sobre este dibujante, Meneses, poco se sabe aunque queda constancia que años después, en 1819, solicitó a la Junta de Protección una certificación de sus méritos como dibujante del Jardín Botánico, que fue proporcionada por Lagasca²⁴⁵.

Sin duda la pericia artística de cada dibujante, la práctica y sus aptitudes, les habían dado un determinado estatus en el mundo científico, pero muchos de ellos acababan sus días en la absoluta pobreza. Habían dejado sus hogares para embarcarse en expediciones insólitas y muchos no supieron adaptarse a su vuelta. Muy distinta era la situación de los pintores de Mutis, que formó el taller de dibujantes afincados y establecidos en el Reino de Granada.

Mutis gozaba de gran prestigio como médico y catedrático; era además un hombre poderoso e influyente que había ganado fama por haber sido el promotor de la Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada, empresa que aún dirigía²⁴⁶. Había

²⁴³ Oficio de Antonio Gutiérrez a Lagasca. Madrid, 31 de agosto de 1816 (RJB-I,24,7,8)

²⁴⁴ MALDONADO, p. 215.

²⁴⁵ Oficios de Antonio Gutiérrez a Lagasca y de Antonio Meneses y minuta de Lagasca. Madrid, 5 de agosto de 1818 y 6 y 8 de enero de 1819 (RJB-I,27,2,13 y I,28,2,12).

²⁴⁶ Sobre Mutis, véase FRÍAS, 1994. Véase también el catálogo de la exposición *Mutis al natural: ciencia y arte en el Nuevo Reino de Granada*, Madrid: Real Jardín Botánico (2 de abril - 24 de mayo de 2009). Textos de Miguel Ángel Puig-Samper y José Antonio Amaya.

introducido en Nueva Granada la clasificación binomial de Linneo, considerada como el primer lenguaje universal para estudiar la naturaleza. Su Flora fue un estudio pionero y describe, todavía hoy, minuciosamente plantas del centro de Colombia²⁴⁷. Al contrario de los naturalistas viajeros que colectaban y regresaban a Europa –como haría el propio Humboldt– Mutis convirtió la zona de sus exploraciones en su taller y formó científicos y artistas para que pudieran trabajar con él sobre el terreno. La Expedición de Mutis creó un taller de pintura y escuela de dibujo, donde bajo su dirección aprendieron los principios del dibujo de plantas varios ilustradores naturalistas como el santafereño Pablo Antonio García del Campo (1744-1814), colombiano de nacimiento, que fue el primer pintor de la expedición.

Además, tuvo a sus órdenes a otros pintores enviados desde España: José Calzado (1768–1769) y Sebastián Méndez. Calzado era natural de Málaga y se había formado en la escuela de Pintura de Madrid, igual que Méndez que se había también formado artísticamente en la capital española, aunque era natural de Lima. Sin embargo, éstos pintores no satisficieron mucho al maestro botánico, que se quejaba de su conducta. José Calzado murió en Bogotá sin haber realizado una sola ilustración y Sebastián Méndez parece ser que realizó sólo unas pocas y malas. Sobre sus dibujantes venidos de España decía Mutis, “Las morosidades, enfermedades fingidas y pretextó frívolos con que se comportan los dos españoles, que han devengado en dos mil pesos, sin haber producido otra utilidad que una mala lámina, indigna de comparecer entre las de mi obra, y sin esperanzas de sujetarse a lo justo”²⁴⁸.

Por este motivo, fue preciso para Mutis traer desde Quito –que en aquel momento gozaba de gran consideración por destreza de sus pintores– a cinco jóvenes dibujantes que se pusieron a su cargo en 1787. Los cinco pintores quiteños estuvieron gobernados por el primer pintor de la expedición Salvador Rizo, y fueron los hermanos Antonio Cortés y Nicolás Cortés, Antonio Silva, Vicente Sánchez y Antonio Barrionuevo. Les acompañaba otro joven pintor colombiano llamado Francisco Javier Matis. Trabajaban durante nueve horas al día dibujando plantas en el taller y cobraban un jornal según su productividad²⁴⁹.

²⁴⁷ La colección se conserva en el Real Jardín Botánico de Madrid y cuenta con 5607 láminas.

²⁴⁸ Informe de Mutis dado al virrey de Mariquita, 3 de enero de 1789. Citado en nota a pie de página en GREDILLA, Apolinar Federico. *Biografía de José Celestino Mutis: con la Relación de su viaje y estudios practicados en el Nuevo reino de Granada*, Valladolid: Maxtor, 2009, p.187.

²⁴⁹ *Ibíd.*, p.188.

Humboldt había modificado su ruta para favorecer un encuentro con el que era, supuestamente, el mejor conocedor de la flora americana y un experto que podía asesorarle en sus dudas taxonómicas. Para Humboldt, esta estancia fue muy provechosa. Pudo conocer a varios de sus pintores como Javier Matiz –mencionado por él como Matiz– Salvador Rizo y alguno de los hermanos Cortés. Asimismo Mutis, le regalaría más de 60 dibujos realizadas por los mejores de ellos, como él mismo indica en sus diarios:

En Facatativá, una aldea india en la que los habitantes comercian con el Cinchona descubierta por Mutis (se ve secarla delante de todas las casas), encontramos al Secretario de Mutis, Carbonel, a algunos pintores, al joven Rublas de Antioquia y pariente de Montenegro, todos con ruanas de lana según costumbre de la región²⁵⁰

La despedida en la casa de Mutis fue en realidad conmovedora. El anciano nos había acumulado de bienes y bondades, nos entregó provisiones en tal cantidad, que casi no podían cargar las tres mulas robustas; nos obsequió además una gran cantidad de especímenes secos de su flora en Bogotá; más de 60 dibujos de plantas en hermosos colores, realizadas por sus mejores pintores Matiz, Rizo, Cortés p... Nosotros regalamos todo aquello al Instituto Nacional y por ello le dejamos dos cartas a Mutis, las cuales deben salir a París con dos cajas²⁵¹

Generalmente se ha dicho, que las ilustraciones de Mutis consiguieron mostrar la fusión entre arte y ciencia. Los pintores de Mutis representan el carácter más específico de lo que era un artista *al servicio de la ciencia*. En este momento, ciencias y artes se unen a través de la reproducción técnica de conocimiento, en un fin común. Frente a sus pintores, Mutis sugería los temas y dictaminaba las técnicas para tratarlo, pictórica y científicamente, supervisaba la ejecución y disponía del monopolio del tiempo de trabajo de los pintores y, en consecuencia, de su producto. Se podría decir, que más que artistas, los pintores serían artesanos al servicio de una función mayor. Según el trabajo de Shiner *La Invención del Arte: Una Historia Cultural*, la diferencia entre artista y artesano radica en que el primero tiene *genialidad*, una cualidad que será para Kant el talento que da la regla al arte, “el genio no puede él mismo descubrir o indicar científicamente cómo realiza sus productos”²⁵². Mientras que para el artesano, la regla

²⁵⁰ HUMBOLDT, 1982, p. 72.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 131. Estos dibujos que menciona Humboldt, sin embargo, no se conservan en el Instituto Nacional de París y se desconoce su localización actual.

²⁵² KANT, Immanuel. *Crítica del Juicio*, Madrid: Tecnos, 2004, p.234.

es su labor cotidiana, y tiene cualidades como la destreza que necesita para una labor reproductiva, de copia e industria²⁵³.

Mutis creó una industria de la reproducción botánica. Sus pintores son hombres de oficio que albergan su virtud en la finura de la reproducción, el sistema que siguieron, responde a la concepción del arte como habilidad *–techne–*, la que existía anteriormente al Romanticismo. De alguna manera, Mutis, más que unir al artista con la ciencia, conseguía impulsar la idea de la utilidad de lo bello –o la belleza de lo útil–.

Para Humboldt, admirador de los pintores de paisaje y su visión ilustrada respecto a la representación de la Naturaleza, en lo global de sus formas, que anunciaba ya ese espíritu romántico, los pintores de Mutis le podían impresionar por ser “muy precisos en el dibujo de la anatomía de las plantas”²⁵⁴, como afirmaba de Matis, pero no recibirán las alabanzas que sí merecían, por su parte, los maestros del paisaje.

De la fama de Mutis, al que Linneo consideró como el mayor botánico de cuantos habían pisado el suelo americano, se puede decir que alcanzó cotas insospechadas entre la comunidad científica nacional e internacional. Humboldt, por su parte, publicó varias ilustraciones de plantas, realizadas en un estilo que a veces recuerda la iconografía mutisiana de la Flora de Bogotá. Humboldt y Bonpland dedicarían, posteriormente su obra *Plantae aequinoctiales*, publicada en París en 1805, a José Celestino Mutis como director de la Expedición Botánica del Reino de la Nueva Granada y astrónomo real en Santa Fé de Bogotá, en una prueba de admiración y reconocimiento que para otros científicos, como Lagasca, no hizo justicia con la generosidad con la que le había obsequiado el científico gaditano²⁵⁵.

5.3. Arte precolombino y gusto artístico

El recorrido hacia el interior de Nueva Granada se inició con una visita a los volcanes de Turbaco, de los cuales Humboldt mandaría realizar una de las láminas más originales de sus *Vistas*²⁵⁶. Durante todo el recorrido, paisajes inesperados van surgiendo a cada paso ya que las posesiones españolas en América se habían mantenido ocultas a Europa

²⁵³ Véase SHINER, Larry. *La invención del arte: una historia cultural*, Barcelona: Paidós ibérica, 2004.

²⁵⁴ HUMBOLDT, 1982, p.92.

²⁵⁵ PUIG-SAMPER, Miguel Ángel; MALDONADO, José Luis y FRAGA, Xosé. “Dos cartas inéditas de Lagasca a Humboldt en torno al legado de Mutis”, *Asclepio*, LVI, 2, 2004, pp. 65-86.

²⁵⁶ Il. XLI del *Atlas Pittoresque*, 1810.

durante más de trescientos años. Ambos viajeros intentan recolectar todo tipo de plantas, animales, muestras minerales, dibujos y otras curiosidades de la naturaleza, que finalmente servirán para elaborar sus mapas y memorias científicas.

Bajando por la vía del río Magdalena penetraron a la cordillera andina, que recorrieron hasta su salida hacia Quito. A medida que Humboldt se acercaba a Occidente encontraba que el arte se adecuaba más a su gusto.

En Maipure los indios dibujan sus vasijas de barro con verdaderos arabescos, totumas... Los colores son más de admirar que los dibujos. A medida que uno se acerca al occidente, encuentra más arte, sobretodo en Quito, Pasto, Popayán, donde los españoles han heredado de los indios el amor a la pintura y al tallado. En Quito se tallan muchísimas figuras graciosas en madera, Juanes y Cristos siendo niños... Toda Suramérica sólo ha producido un pintor-histórico, que se pueda comparar con los alumnos de un Mengs, aún con los mejores alumnos. Gregorio Vásquez Ceballos, alumno de Figueroa, un buen pintor español que vino a Santa Fé y allí educó a Vásquez. El alumno dejó muy atrás al profesor. Uno se sorprende al oír que Vásquez nunca estuvo en Roma y pudo pintar de esa manera. (El nunca abandonó el [Nuevo] Reino de Granada). Él murió en la pobreza y en el descuido como todos los genios, 1680 ¿Será conocido en Europa?²⁵⁷

El prusiano no consideraba que hubiese un verdadero arte nativo en las regiones más norteñas, a las que tachaba de tener “poco instinto artístico”²⁵⁸. El motivo está bien claro, en el siglo XVII, Santa Fé de Bogotá era una ciudad algo más aislada que otros importantes centros comerciales, como lo eran Perú y México. La población era escasa y debido al menor desarrollo socioeconómico, las misiones de las órdenes religiosas que se instalaron allí no dispusieron talleres de formación artística, como sí se hizo en las ciudades de Quito, Lima y México. No existió tampoco una academia oficial de bellas artes, porque la pintura seguía siendo más un oficio que un arte. Entonces, los pintores neogranadinos tuvieron como única oportunidad de formación los talleres locales de carácter familiar, regidos por el mismo sistema utilizado en los de España. En el seno del taller, que tenía un marcado carácter gremial, los aspirantes aprendían un oficio de mano del *maestro* –sistema que importó del mundo artístico el propio Mutis–.

Gregorio Vásquez de Ceballos²⁵⁹ fue un pintor criollo colombiano nacido en 1638, conocido sobre todo por su pintura religiosa. Se formó en el taller de los Figueroa, cuyo patriarca, Baltasar, apodado como “el Viejo”, fue el iniciador en Colombia de una saga de artistas. Pese a la ausencia de noticias sobre el artífice, todos los especialistas señalan

²⁵⁷ HUMBOLDT, 1982, pp. 85-86.

²⁵⁸ *Ibíd.*, p. 85.

²⁵⁹ También aparece como Vázquez de Ceballos.

que procedía de Sevilla, aunque todavía se conservan las dudas sobre su origen²⁶⁰. Vásquez entró desde muy joven como aprendiz a este afamado taller, y acabó por formar el suyo propio. A día de hoy, el Museo de Arte Colonial conserva más de 100 dibujos de este artista, en su mayoría de temática religiosa²⁶¹.

El problema de Humboldt seguía siendo que consideraba la cultura europea más avanzada, pese a sus intentos por revalorizar el arte y la naturaleza americanos. Por ese motivo no entendía que un pintor con un talento que él apreciaba no hubiese sido formado en Roma, que era el referente artístico por excelencia. Aunque apreciaba la importancia artística en la elaboración de artesanía, su sentido estético educado en la escuela europea –principalmente británica– sólo le permite otorgar el mayor mérito artístico a un pintor criollo y que, además, ha sido formado por un europeo. Este concepto de superioridad le llevará a buscar a los mejores pintores para elaborar su Atlas Pintoresco, en Europa. Una decisión que le costaría, en parte, por resultar unos dibujos demasiado académicos, elaborados por excelentes artistas pero que jamás habían tenido frente a sus ojos la grandeza del paisaje americano.

Pero si hay una ciudad que a Humboldt le llamó la atención por sus expresiones artísticas esta fue México, donde además pudo consultar un gran número de documentación sobre las expediciones españolas, como las de Malaspina y Bodega y Quadra, visitar la *Academia de las Nobles Artes de México* y adquirir parte de la colección de Boturini.

Vi muchos papeluchos sobre el viaje de Malaspina, sobre los descubrimientos hechos al Norte de la California, los m[anu]s[crito]s de Boturini, copiados por un monje franciscano, que escribió en un m[anu]s[crito] una historia de la Nueva España, un m[anu]s[crito] del Diario de Quadra en el viaje de Nootka, cartas de las costas del noroeste, levantadas a partir de los trabajos de Meléndez, Quadra... (...)La expedición de Malaspina de 1791 solo sacó de las cajas de ciudad de México, Acapulco y San Blas 128 000 piastras; observó el 13 de abril desde la casa de Gama en la ciudad de México esperando que también sus oficiales la hubiesen visto desde Acapulco y San Blas, la ocultación de una estrella por la luna; ordenó a Galiano fijar la longitud de la ciudad de México, de la Puebla, de Veracruz y de Tehuantepec; hizo observaciones en la ciudad de México con un cuarto de círculo de Adams y un péndulo de Ellicot; recomendó

²⁶⁰ Véase SÁNCHEZ, Manuel Salvador. “Un pintor sevillano del siglo XVII confundido con Figueroa el Viejo”, *Quiroga*, 3, enero-junio 2013, pp. 70-77; y VILLEGAS, Benjamín: *Los Figueroa: aproximación a su época y a su pintura*, Bogotá: Villegas Editores, 1986.

²⁶¹ GARCÍA, María Patricia. “Los dibujos de Gregorio Vásquez Ceballos: una colección de 106 piezas fundamental para el estudio del arte colonial”, *Revista Credencial Historia*, 138, Junio 2001. En línea, <http://www.banrepcultural.org/node/32699> [último acceso: 18/02/ 2015]

mucho Gama al virrey. Sin embargo casi dejaron morir de hambre a este sabio; nadie le invitaba a cenar y tras su muerte hablaron de él como si de un Newton se tratara²⁶²

Cuando se organizó la Expedición Malaspina, se incluyó la participación de naturalistas y botánicos para que, valiéndose del viaje de circunnavegación, profundizaran en el conocimiento de la naturaleza de los territorios recorridos. Luis Née, Antonio Pineda y Tadeo Haenke, junto a los dibujantes José Guío, José del Pozo, Francisco Pulgar y José Lindo se dedicarán a recoger, describir y dibujar los materiales relacionados con las ciencias naturales que pudieran ser de interés científico y, sobre todo, comercial. La exploración de la región de la Costa Noroeste de América del Norte, contó con otros dos pintores principales que ilustraron dicha campaña: Tomás de Suria y José Cardero.

No sabemos si Humboldt tuvo acceso a los dibujos porque no especifica qué documentos pudo consultar. Aunque probablemente pudo apreciar el legado que esta expedición científica dejaría en el futuro, lamentando el destino que le esperaba a Malaspina, cuyos logros no fueron reconocidos hasta muchos años después. Los pintores han sido profundamente estudiados por Carmen Sotos Serrano y Emma Sánchez Montañés²⁶³. Sobre sus dibujos, aunque éstas fueron elaboradas sobre el terreno, muchos se terminaron y hasta se compusieron posteriormente, en México y en España, sobre los apuntes de otros, entremezclando elementos de distintas culturas, y en ocasiones introduciendo elementos ajenos. Dando resultado a un conjunto de representaciones influidas por el formato *Atlas Pintoresco*, una composición que nos ilustra con representaciones que responden a un determinado conjunto de ideas proyectadas en las imágenes, como veremos posteriormente.

Sobre la *Academia de las Nobles Artes* de México afirmó Humboldt que “su influencia sobre la escultura y la arquitectura es muy importante”, algo notable por los “hermosos edificios se ven en Querétaro, Guanajuato...” aunque critica una falta de calidad en la ordenación interior de los edificios, opinando que “todo lo que no es ordenación de columnas, todo lo que depende de los conocimientos de física...es espantoso”²⁶⁴.

²⁶² Extraído de la traducción de FAAK, Margot (ed.). *Alexander von Humboldt. Reise auf dem Rio Magdalena, durch die Anden und durch Mexiko*, tomo 8, Berlin: Akademie-Verlag, 1986. Edición española en proceso de pruebas para su publicación, por parte de Miguel Ángel Puig-Samper y Sandra Rebok, en el documento p. 29.

²⁶³ SÁNCHEZ, Emma. *Los pintores de la expedición Malaspina en la costa noroeste: una etnografía ilustrada*, Madrid: Editorial CSIC, 2013.

²⁶⁴ FAAK, p.25.

En México también pudo consultar la llamada *Colección Boturini*. Lorenzo Boturini Benaduci (1698-1755) fue un historiador italiano que formó una gran colección entre 1736 y 1743 que iba a servir de base para su proyecto sobre historia americana. Ésta consistía en múltiples y valiosos documentos, la mayoría de origen indígena. A Boturini, se le arrestó en 1743, siendo su colección depositada en la oficina de la secretaría del virreinato. Los documentos fueron abandonados por muchos años y acabaron siendo objeto de hurtos, quedando en una situación deplorable. Alrededor de 16 documentos pasaron a manos de Humboldt durante su visita a México entre 1802 y 1803²⁶⁵. Tenía mucho interés en conocer las pinturas mexicanas, había estado buscando, desde su llegada a México, los archivos de Boturini en las bibliotecas de la universidad, pero éstos habían sido trasladados a los archivos del virrey, donde pudo encontrar los originales, pero en un estado tan desastroso que Humboldt lo relata de la siguiente manera:

Me dijeron, que a petición del rey, se había trasladado todo a los archivos del virrey. Efectivamente fue ahí donde encontré los originales. Pero desafortunadamente, ¡en qué estado! Solo quedan 3 gruesos paquetes de casi 16 pulgares de altura. Se ve, en el Catalogo de 1746 donde Boturini da p.1-96 su “idea de una nueva Historia general de la América septentrional”, que su museo contenía más de 500 pinturas históricas mexicanas. Pero su gabinete sufrió la misma suerte que el de Sigüenza, fue roto, robado, perdido, despreciado (...) Las pinturas mexicanas andan rodando entre viejos papeluchos olvidados. Una parte importante está ya reducida a trizas porque se desgarran cada vez que se abren los fajos. ¿Por qué no se mandan estos preciosos vestigios de la antigüedad india a Madrid? Las antiguas pinturas históricas podrían ser colocadas como cuadros. En Inglaterra darían fácilmente 20 000 piastras para estos lienzos²⁶⁶

Muchas pinturas indias hechas después de la Conquista. La entrada de Cortés a Tlaxcala, la masacre de Cholula, el bautizo de... Los españoles a veces a caballo o si son Corregidores, sentados en una silla, con barbas... Los primeros frailes misioneros, muy bien dibujados con sus ornamentos. Algunos santos... iglesias sobre mapas nuevos. Lienzos representando vocabularios. Es de admirar con que sagacidad los mexicanos inventaban en el momento de la conquista nuevos jeroglíficos para objetos que nunca habían visto antes, como una cabeza de la que sale un hilo que sostiene dos llaves para designar a una persona que se llama Pedro; si en lugar de las llaves el hilo está atado a un árbol en el que entra una flecha, es Sebastián, si el hilo sostiene un sable es Miguel... De las figuras traídas por los monjes nacieron estos jeroglíficos. Cartas presentadas a la audiencia sobres disputas de tierras cultivables. Árboles genealógicos, tributos, divisiones de tierras; muchos manuscritos históricos en lengua mexicana y otomí, escritos con caracteres españoles sobre papel de Maguey y encuadrados *como*

²⁶⁵ Los originales de estas piezas se encuentran en la actualidad en Alemania, en la Staatsbibliothek zu Berlin.

²⁶⁶ FAAK, p.30.

*nuestros libros*²⁶⁷; pero muchos fueron escritos poco tiempo después de la llegada de Cortés²⁶⁸.

Un detalle digno de observar es que Humboldt sigue siendo un observador externo de la cultura americana que se posiciona con cierta superioridad. Desde su prisma europeo, se sorprende de que algunas de estas imágenes y documentos estén encuadradas “como nuestros libros”. Se repite frecuentemente un enfrentamiento desde lo *nuestro* a la otredad –*nosotros*, símbolo del progreso, y *ellos*, lo ajeno –. Muchas de estas pinturas mexicanas le sirvieron para publicarlas en sus *Vistas*, no sin antes pasar por una fuerte labor de documentación a través de los archivos del Vaticano, una reelaboración de sus dibujos, y la contratación de varios pintores contactados en Roma. Sobre ello hablaremos a partir de su participación en el Atlas Pintoresco, conocido posteriormente como *Vistas de las Cordilleras y los Monumentos de los Pueblos Indígenas de América*.

Generalmente se ha dicho que, y se asume que “Humboldt fijó preceptos valederos hasta más allá de la segunda mitad del siglo XIX para la concepción y realización artística de libros científicos de viaje”²⁶⁹. Y esto es cierto en cuanto al establecimiento de una teoría estructurada sobre la representación del paisaje americano. No obstante, como veremos a continuación, los artistas de las *vistas* de Humboldt se encargaron, más bien, de recrear un imaginario ya existente, determinado por los patrones artísticos que determinaba un tipo de publicación que se hizo célebre en los círculos artísticos europeos de la época, el *Atlas Pittoresque*.

²⁶⁷ Las cursivas son mías.

²⁶⁸ FAAK, p.31.

²⁶⁹ LÖSCHNER, 1988, p. 9.

SEGUNDA PARTE

ATLAS PINTORESCO, EL LEGADO ARTÍSTICO EUROPEO EN EL PAISAJE AMERICANO

6. EL PAISAJE CATALOGADO. IMÁGENES, ORDEN Y MOVIMIENTO

El largo siglo XVIII fue eminentemente pintoresco. La teoría difundida desde los círculos de estética británicos había convencido a la intelectualidad de que la tierra se podía poseer y, con esto, había convertido la naturaleza en jardín. No deja de ser paradójico que en esta misma época se popularizara ampliamente el grabado en publicaciones periódicas; una técnica que se utilizó hasta la invención de la fotografía a mediados del siglo XIX. La forma que tuvo Humboldt de enfrentarse a la naturaleza, se caracteriza por intentar abarcar el total de sus relaciones, entendiendo el paisaje en una totalidad. Sus obras revalorizaron la naturaleza americana por sí misma como única y espectacular, ¿Cómo representó Humboldt el paisaje tropical en un atlas pintoresco, si sus vistas escapaban a cualquier concepción clásica del paisaje? Aquí hacemos alusión a la definición de Andrews, cuando afirma lo siguiente sobre la idea de lo pintoresco: “El turista pintoresco es el típico caballero, o la típica dama, que participa en un experimento de respuestas estéticas controladas ante una gama de experiencias visuales nuevas e intimidantes. El nuevo vocabulario, la clasificación metódica (...) De esa forma, los paisajes salvajes son controlados”¹.

Además de científico, Humboldt era lo que, en los términos de Andrews, podríamos llamar un turista pintoresco y, por eso, además de herbarios y estudios geológicos, quiso publicar su *Atlas Pittoresque*. A través de él, Humboldt traduce, codifica y controla el paisaje americano, de modo que pueda difundirse en Europa.

Humboldt proporcionó imágenes basadas en la experiencia del viajero y sus bocetos. Las políticas de España sobre sus territorios o colonias, poco abiertas a que extranjeros se pasearan independientemente por sus posesiones, hicieron de sus paisajes una incógnita para el resto de europeos. La hazaña de Humboldt, al conseguir un pasaporte muy generoso, para visitar e investigar en las posesiones coloniales de España, creó grandes expectativas en cuanto a las posibilidades de vislumbrar aquellos paisajes, a los ojos del resto del mundo. Pero Humboldt, aunque ducho en las artes de la poética, la investigación y el pensamiento crítico, no era un artista, y aunque llevaba como ayudante al médico Aimé Bonpland, que se encargó de las ilustraciones botánicas, no

¹ “The Picturesque tourist is typically a gentleman or gentlewoman engaged in an experiment in controlled aesthetic response to a range of new and often intimidating visual experiences. The new vocabulary, the methodical classification (...) Untamed landscapes can thus be controlled”, ANDREWS, Malcolm. *The Search for the Picturesque: Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760–1800*, Aldershot: Scolar, 1989, p. 67.

llevaba consigo un pintor de paisaje alguno. Pese a su formación en las artes del dibujo y la ilustración, era un científico viajando con ojos de artista pero que no poseía suficientes habilidades para el pincel, al nivel que su gran obra merecía. De ahí que se convirtiese en mecenas y promotor de las artes, pero nunca en pintor. El intento de los artistas por reproducir una América en sentido preciso, realista y riguroso, no pudo prescindir de la tradición de lo pintoresco. El elemento naturaleza y su descripción, estaba necesariamente ligado a la visión y la educación de la mirada².

6.1. Un museo portátil: atlas pintoresco

El *Atlas Pittoresque* involucró a numerosos artistas, no sólo en el proceso de elaboración técnica, sino que también tuvo a otros como inspiradores y posteriores seguidores de la obra. Las imágenes permiten analizar la forma en que el artista deja su impronta, las diferencias entre las miradas de pintores europeos y americanos, y las distintas formas de creación según la experiencia del objeto representado. Mientras que la narrativa de Humboldt y por ende, todas las innovaciones que introduce, han sido abordadas ampliamente desde numerosas disciplinas, que van desde los estudios culturales, la historia de la ciencia y la literatura comparada, las imágenes han suscitado una atención diversa e intermitente.

Existen muchos estudios que evidencian la importancia del paisaje en Humboldt. Éstos suelen abordar su figura como teórico y, desde la historia del arte, pocos se han aproximado al estudio de sus imágenes como documento de análisis, y al imaginario del *Atlas Pittoresque* en su conjunto³. Aunque la pintura de paisaje a través de los viajes científicos ha suscitado atención en los últimos años, especialmente gracias a una fuerte corriente que se generó hace años en defensa de los estudios visuales⁴, las imágenes del atlas pintoresco de Humboldt han sufrido un trato cuestionable y sus imágenes fueron frecuentemente desestructuradas y descontextualizadas, a causa de intereses económicos

² Véase CARO BAROJA, pp. 60-80.

³ Dos de los trabajos que introducen la imagen en Humboldt como objeto de estudio fueron las tesis de CASTRILLÓN ALDANA, 2000; y LUBOWSKY, 2009.

⁴ Sobre el estudio de las imágenes en las expediciones científicas y las artes visuales, hay que destacar a los mencionados Barbara Maria Stafford, Bernard Smith y Michael Jacobs. En España, han trabajado el tema Carmen Soto Serrano y Antonio de Pedro. Sobre el *Atlas Pittoresque* de Humboldt, en concreto, se editó un volumen, obra del catedrático de arquitectura Iñaki Ábalos que se aproximaba levemente al tema desde la arquitectura y el paisaje, con un capítulo dedicado a la obra de Humboldt. Véase ÁBALOS, Iñaki. *Atlas Pintoresco*, 2 vol., Madrid: Gustavo Gili, 2008.

y comerciales, o simplemente por cuestiones del azar, que han llevado a los investigadores a centrarse en determinadas imágenes por encima de otras⁵. Las imágenes del *Atlas Pittoresque* han sido, generalmente, estudiadas de forma aislada y supeditadas a la narrativa del viaje, que suele acaparar gran parte de la atención.

Humboldt no fue autor de los dibujos y grabados, sino que contrató a artistas que las crearan según sus bocetos. Algunas de las imágenes las recolectó durante diversos viajes, pero el proceso creativo finalizó en los talleres europeos. Este conjunto de imágenes es un paradigma de la interconexión global y las similitudes visuales entre viajes –pintorescos–. Éstos eran llevados a cabo en partes del mundo muy distintas, pero su elaboración y difusión fue siempre destinada a la Vieja Europa. Un hecho que no hace más que evidenciar esa conciencia planetaria europea, que vio América como un encuentro con la alteridad, creyendo que la civilización debía resultar forzosamente beneficiosa.

Es curioso observar cómo la publicación de estos atlas pintorescos, situándose a caballo entre el arte, la ciencia y la historia del libro, no hayan recibido especial atención en los estudios de literatura de viajes. Mientras que el viaje artístico, derivado del *Grand Tour*, ha sido ampliamente estudiado⁶, hay una gran producción de viajes pintorescos que fueron realizados por científicos y que, como en el caso de Humboldt, todavía ofrecen nuevas perspectivas para el estudio de la historia de la ciencia, la literatura y los vínculos entre artes y ciencias.

Desde el siglo XVIII, con la popularización de los viajes y el avance del movimiento romántico, se generó progresivamente una especie de obsesión romántica por el placer de la antigüedad y de la búsqueda del pasado. Los viajes pintorescos se caracterizaron por esas premisas: viajeros románticos que querían representar ante el público europeo

⁵ Existen algunos estudios publicados por Hin sobre algunas de sus láminas como HERRERA, Marta. “Las ocho láminas de Humboldt sobre Colombia en Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América (1810)”, en *HiN*, XI, 20, 2010, pp.85-120; y MORENO, Segundo E. y BORCHART, Christiana. “Las catorce láminas relativas al Ecuador en la obra Vues des Cordillères et Monumens des Peuples Indigènes de l’Amérique de Alexander von Humboldt”, *HiN*, XI, 20, 2010, pp. 42-74.

⁶ La literatura sobre el tema es variada y abundante. Algunas de las obras que tratan el tema desde una perspectiva más amplia son BLACK, Jeremy. *Italy and the Grand Tour*, New Haven: Yale University Press, 2003; France and the *Grand Tour*, New York: Palgrave Macmillan, 2003; y *The British and the Grand Tour*, London: Croom Helm, 1985; WILTON, Andrew y BIGNAMINI, Ilaria (eds.). *The Grand Tour: The Lure of Italy in the Eighteenth Century*, London: Tate Gallery Publishing, 1996; y CHANEY, Edward. *The Evolution of the Grand Tour: Anglo-Italian Cultural Relations since the Renaissance*, London: Frank Cass Publishers, 1998. En relación a la teoría de lo pintoresco vinculada a la práctica del *Grand Tour* véase ANDREWS, 1989.

lo pintoresco de las escenas que ofrecía el *Grand Tour*. El *voyage pittoresque* fue una fórmula de uso frecuente en los títulos dados a los álbumes de ilustraciones realizados por viajeros durante la Ilustración, especialmente en lo que se refiere a los viajeros ingleses y su percepción del mundo. Aunque anteriormente estuvo muy asumido que lo pintoresco estaba fuertemente ligado a la teoría artística europea -la vista de ruinas en el paisaje, los jardines y la representación de la Antigüedad Clásica- muchos investigadores están realizando en los últimos años trabajos de revisión de esos conceptos que aportan novedades sobre la historia imperial europea, los estudios culturales y la forma en la que lo pintoresco comprendería unos ideales mucho más amplios, relacionados con la forma en la que la sociedad europea –sobre todo británica- comprendía el mundo, la política, el espacio y el paisaje⁷. La búsqueda de lo pintoresco, adoptando la expresión de la ya clásica obra de Andrews⁸, pretendía encontrar paisajes donde se reflejara la Antigüedad y la ruina como imagen de un pasado perdido⁹.

No obstante, América no constituía lo viejo –o lo clásico– sino lo nuevo, una naturaleza que no podía responder a viejos patrones. A pesar de ello, Humboldt, como conocedor de las artes y la tradición ilustrada, quiso ilustrar su colección de imágenes, objetos y paisajes, para acompañar la publicación de su viaje por las Américas, que completara sus publicaciones escritas, aunque a su viaje pintoresco también le dio ese carácter de totalidad, que tanto le caracterizaba, titulándolo *Atlas Pittoresque*.

Siguiendo la idea de Pratt, los escritos de von Humboldt sirvieron para reinventar la manera que los europeos se relacionaban con el Nuevo Continente, pero ¿qué papel tuvieron las imágenes? Las ilustraciones de este atlas se nos presentan como una totalidad, un atlas de la imagen de América. Es una colección seleccionada y ensartada bajo una misma mirada, la de lo pintoresco. Una forma de exponer América “en la

⁷ Algunos investigadores que se han dedicado a los viajes del siglo XVIII desde esta perspectiva son Chloe Chard, Peter Kitson, Charlotte Klonk o Nigel Leask. Particularmente, podemos encontrar interesantes revisiones sobre el viaje y la estética de lo pintoresco en KLONK, Charlotte. *Science and the Perception of Nature. British Landscape Art in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, New Haven: Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 1996; CHARD, Chloe y LANGDON, Helen. *Transports Travel, Pleasure, and Imaginative Geography 1600-1830*, Yale University Press, 1996; y LEASK, Nigel. *Curiosity and the Aesthetics of Travel Writing, 1770-1840: 'From an Antique Land'*, Oxford: Oxford University Press, 2002; y COPLEY, Stephen y GARSIDE, Peter (eds.). *The Politics of the picturesque: literature, landscape, and aesthetics since 1770*, Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1994.

⁸ ANDREWS, 1989.

⁹ Véase LEASK, 2002.

vitrina” y presentarla al mundo¹⁰. Es bien sabido que el orden de las cosas determina el discurso¹¹, la forma de ordenar, clasificar y agrupar objetos e imágenes es una cuestión determinante en la historia intelectual; museos, gabinetes y colecciones clasifican y nos presentan los objetos de una forma u otra a lo largo del tiempo. “Toda colección promete totalidad” afirma Susan Stewart¹², y el atlas pintoresco de Humboldt conformaba una unidad completa, un álbum, una galería de objetos singulares, como lo eran las colecciones de curiosidades.

Entre los objetos de colección también se acumulaban paisajes, elementos que también llamaban la atención por su carácter excepcional, todos ellos compilados en conjunto bajo aquella la idea de la maravilla, heredada de las *Wunderkammern*. Las láminas del *Atlas Pittoresque* de Humboldt, procedían de diversas personas, colecciones y naturalezas. En origen fue una edición de alto coste, en gran formato, que albergaba sesenta y nueve imágenes en dos tomos, uno de texto y otro de ilustraciones, publicados dentro del *Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent* (vols. XV-XVI). Debido a su elevado precio, se publicó una edición más accesible para el público, conocida como *Vistas de las Cordilleras y de los monumentos de los pueblos indígenas de América* (1810), presentada en octavo y eliminando más de cincuenta de sus imágenes, abaratando considerablemente la obra para que llegara a un público mayor, pero mutilando la mayor parte de sus láminas. Por desgracia pero comprensiblemente, esta segunda publicación fue posteriormente la más reeditada. Además de esto no ayudó que existiera la costumbre de vender sus láminas por separado, aumentando su valor en el mercado, para adornar las paredes de interesados, curiosos y coleccionistas.

Los museos, jardines botánicos y las colecciones de Historia Natural conservadas y exhibidas en las diferentes capitales de la Europa no eran más que, según la interpretación de Pratt, “formas simbólicas de apropiación”¹³. La estructura discursiva de la historia natural tuvo un gran impacto sobre la construcción de una nueva conciencia planetaria, hábilmente aprovechada por la Europa para sus intenciones de

¹⁰ La expresión es de GÓMEZ, Luis Ángel. *Un imperio en la vitrina: el colonialismo español en el Pacífico y la exposición de Filipinas de 1887*, Madrid: CSIC, 2003.

¹¹ Es inevitable aludir aquí al *episteme* foucoltiano, como el marco del conocimiento y del saber, acorde a una determinada “verdad” impuesta por las esferas de poder. En este caso, la disciplina científica desde la que se presentaba el *Atlas*, otorgaba una autoridad al discurso científico en el que se emplazaba el conjunto de imágenes que se presentaba. Véase FOUCAULT, 1968.

¹² Véase su texto “Death and life, in that order, in the works of Charles Willson Pearle”, en Elsner, John y Cardinal, Roger. *Cultures of Collecting*, London: Reaktion Books, 1994, pp. 204-223. Cita en la p. 204.

¹³ PRATT, 2010, p. 26.

incorporar espacio geográfico y etnográfico no occidental al espacio cultural suyo. Según esta interpretación, crear un atlas pintoresco, como una colección de imágenes de un territorio, estaría relacionada con esa idea de la colección, entendida como algo global. Por su parte, atlas supone una totalidad de la que Humboldt se apropia y que, posteriormente, es ofrecida al público; mientras que pintoresco, supone una forma de agrupar todas esas imágenes bajo una misma mirada, la de la conciencia planetaria europea. Un inventario enciclopedista de lo más importante para comprender y expresar lo que era América¹⁴. El lenguaje utilizado por los viajeros naturalistas, allende las fronteras geográficas, se hacía inteligible sólo a través de los términos de la ciencia europea.

En consecuencia, volviendo a Jay, América se adaptaba a la mirada propia de un determinado régimen escópico. Esto sucedió porque las primeras aproximaciones al continente sucedieron desde una perspectiva científica y, “por más que lamentemos los excesos de cientifismo, debemos admitir que la tradición científica occidental sólo fue posible en virtud del perspectivismo cartesiano”¹⁵.

Mientras que la colección y circulación de objetos todavía sigue generando mucha atención¹⁶, esta colección impresa de objetos y paisajes¹⁷, llamada *Atlas Pittoresque*, es un formato en el que todavía se podría explorar mucho más. El atlas pintoresco formaba una colección visual particular, y su estudio nos ofrece un amplio abanico de posibilidades a la hora de comprender cómo veía el viajero el paisaje, los objetos, lugares y lugareños; que visitaba, qué seleccionaba para reproducir en su conjunto de láminas y, por ende, qué era pintoresco y qué no lo era. El *Atlas Pittoresque* representaba, al fin y al cabo, un catálogo razonado de objetos, paisajes y seres de una determinada región, una publicación comprendida por un conjunto de imágenes y textos, a caballo entre el tratado científico y el *catalogue raisonné*. Su particularidad residió, además, en que estos atlas no sólo podían formar parte de una colección o

¹⁴ Se podría debatir si, en ese momento, América fue considerada por sí misma o si fueron los viajeros europeos los que crearon una identidad para ella, sin atender a su carácter propio. Sobre la idea de identidad cultural de América véase AINSA, Fernando. *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Madrid: Gredos, 1986.

¹⁵ JAY, p. 239.

¹⁶ Véase, por ejemplo, el último seminario organizado recientemente por la Universidad de Cambridge, *Objects in Motion: Material Culture in Transition* (18 June 2015 - 20 June 2015), CRASSH, Alison Richard Building, Cambridge, Reino Unido.

¹⁷ Paisajes que en parte, podrían ser considerados como objetos al fin y al cabo, en el momento en que el paisaje se convierte en estampa coleccionable.

gabinete, sino que adicionalmente formaban por sí mismos una colección de imágenes insertadas en un álbum pintoresco.

Resulta curioso que *viaje pintoresco*, un término tan asociado a la cultura europea y la estética británica, sea ampliamente utilizado para designar los relatos del continente americano que poco tenía que ver con lo europeo, en ese momento. Esto se amplía a otras regiones lejanas como la India o Egipto, a las que el viajero llega, como argumenta Leask, movido por la búsqueda de lo exótico, en una mezcla entre la curiosidad y observación precisa¹⁸. Viajar ha sido, desde los inicios del descubrimiento del entorno, hasta los viajes exóticos y durante todas las épocas, una práctica esencialmente visual. Un atlas pintoresco recogía todo aquello digno de *ver* en un viaje, una forma de establecer una discriminación objetiva de lo que se debía o no se debía *ver*, una guía de viaje hacia los paisajes de la alteridad y que, se presentaba, como un museo portátil, un *imago mundi* acotado en forma de libro.

A través de la creación del atlas pintoresco, se construía una nueva realidad visible, a través de la cual un paisaje confuso, caótico o desconocido, se ordena en una nueva herramienta visual. Un conjunto de ilustraciones pintorescas agrupadas en una publicación designada como atlas pero, ¿por qué *Atlas*? Él, sostenía un gran peso sobre los hombros, los pilares del universo. Atlas soportaba el peso del cosmos, o lo que es lo mismo, llevaba a cuestas todo el conocimiento existente en el mundo. Los atlas pintorescos construían, por tanto, un espacio de conocimiento totalizador a través de los objetos, los individuos y la naturaleza en su conjunto, una idea de coleccionismo donde cada detalle refleja una unidad; el viaje. El viaje se podía recorrer a través de las imágenes que recordaban a aquellos gabinetes de curiosidades, que traían los objetos a las manos de cualquier interesado y que añadían una característica, incluían paisajes que transformaron este género artístico en objeto de estudio intelectual.

La problemática de la representación científica, o de un *arte científico*, residía en la relación entre vista y visión; la percepción del objeto a través de los ojos es el sólo inicio de un proceso mucho más profundo, que penetra en la esfera del conocimiento y que crea (o recrea) las imágenes en el espectador. En las propias palabras de Buffon, en el estudio de la Naturaleza “on doit commencer par voir beaucoup et revoir souvent”¹⁹.

¹⁸ LEASK, pp. 6-9.

¹⁹ BUFFON, Georges Louis Leclerc Comte de. *Oeuvres Complètes de Buffon*, Tome premier, Paris: Bureau de la Société des Publications Illustrées, 1839, p.44.

Conocer a través de la mirada suponía poner en marcha muchos dispositivos encontrados como la formación, las experiencias, el contexto, etc. En el caso de Humboldt, que no llevó consigo artista en su viaje, fueron otros los que reprodujeron sus escenas a través de la visión del viajero y sus bocetos. En este tipo de proceso no sólo influía el bagaje del ejecutor de la obra, sino que el proceso es doble: desde la primera percepción sensorial del viajero, pasando por su asimilación y la transmisión que éste hace al artista que, finalmente, reproduce la imagen. Estos contrastes entre experiencia y representación, documentación e imaginación, nos hablan de un tiempo y un espacio, pero también de ideas, imágenes e imaginarios²⁰.

En el caso del viaje y la representación de paisajes en los atlas pintorescos, estas cuestiones se hacen mucho más patentes por aquello que Alain Roger llamó “l’artialisation du paysage”²¹, es decir, la revelación de la naturaleza a través del arte como intermediario, y que se convierte en un fenómeno tan característico de la cultura paisajística de los siglos XVIII y XIX. A través de la *artialisation* no sólo se revela la importancia de la fusión entre la observación y la imaginación, sino que además participa la puesta en marcha de un lenguaje, el del arte, que participa en el proceso de reconocimiento de información. No se trata sólo de ver, sino que entra en juego todo un proceso de puesta en escena de los elementos integrados en un cuadro, que están dispuestos para la difusión del conocimiento.

El viajero, ya fuese científico o artista, deseaba encontrarse con lo insólito y lo desconocido. Progresivamente, las fronteras americanas habían empezado a abrirse agitando la imaginación y el deseo de intrépidos visitantes. Al encontrarse con parajes que nunca antes se habían visto, se encontraron en una nueva situación y empezaron a asumir la tarea de domesticar lo diferente. Según Diener, para esto, el viajero de los trópicos se impuso dos tareas fundamentales: “por una parte, descubrir un arquetipo para la representación del paisaje americano, por otra, construir un hilo conductor, vale decir, una ruta en territorios que sólo de forma incipiente habían sido aprehendidos y explorados con el instrumental científico y artístico europeo”²².

En esa línea, la interpretación de lugares, objetos y seres exóticos y lejanos, se convertiría en un fenómeno muy repetido en los relatos de viajeros europeos, que

²⁰ SAID, Edward. *Culture and Imperialism*, New York: Knopf, 1994, p.6.

²¹ Véase ROGER, 1997.

²² DIENER, 2007, p. 291.

acabaron usando clasicistas como modelos imperiales de apropiación²³. La formación académica europea de Humboldt, que había estado marcada por sus relaciones con los mejores círculos científico-artísticos europeos, tenía que dejar irremediabilmente una impronta en sus imágenes y dibujos. Según estudios como el de Pratt, todos los viajeros científicos que hoy conocemos partirían de un mismo esquema y, actuando por principios científicos, comerciales y estéticos, se moverían siempre dentro de un circuito, en gran medida, predeterminado²⁴. Humboldt seleccionaría una colección de imágenes que componían la memoria de su viaje americano, sesenta y nueve aguatinas de monumentos, sitios, objetos, vistas, edificios y paisajes, extraídas de su contexto y acumuladas en un atlas, el atlas de lo pintoresco.

6.2. Ediciones y reestructuraciones

La escasa atención que la figura de Humboldt ha generado para los historiadores del arte, ha provocado que se sitúe su atlas pintoresco como un hito en la forma de integrar texto e imagen, para relatar lo que él denomina sus cuadros de la naturaleza, en una obra donde las imágenes “constituyen en sí mismas el elemento científico esencial”²⁵. Así, por ejemplo, se suele afirmar que el *Atlas Pittoresque* de Humboldt, conocido como *Vues des Cordillères et Monumens des Peuples Indigènes de l’Amérique* supuso un cambio fundacional en los relatos de viajes por “conceder a las imágenes gráficas el principal papel argumental y de conectar con ellas, sin minusvalorarlas, las correspondientes imágenes literarias”²⁶, y “un cambio sin precedentes” en la literatura de viajes²⁷. Sin embargo –aunque esto sí pueda aplicarse al contexto del paisaje americano– como veremos, el formato de las *Vistas* no es nuevo, sino que procede de una extensa tradición del relato de viaje articulado a través de la tradición del viaje pintoresco y la reproducción de imágenes de paisaje, monumentos y tradiciones. Según

²³ Este será también el argumento de LUBRICH, Oliver. “Como antiguas estatuas de bronce. Sobre la disolución del clasicismo en la Relación histórica de un viaje a las regiones equinocciales del nuevo mundo, de Alejandro de Humboldt”, *Revista de Indias*, 2001, LXI, 223, pp. 749- 763.

²⁴ PRATT, 2010.

²⁵ PUIG-SAMPER, Miguel Ángel y REBOK, Sandra. “Estudio introductorio. Cultura y Naturaleza en las Vistas de las Cordilleras y Monumentos de los Pueblos Indígenas de América”, en Humboldt, Alexander von. *Vistas de las Cordilleras y Monumentos de los Pueblos Indígenas de América*, Madrid: CSIC-Catarata, 2010, p. 23.

²⁶ ORTEGA CANTERO, Nicolás. “Nota preliminar”, en Humboldt, Alexander von. *Vistas de las Cordilleras y Monumentos de los Pueblos Indígenas de América*, Madrid: Marcial Pons, 2012, p. 13.

²⁷ MINGUET y DUVIOLS, 1995, en el prólogo p. XIII.

Ette, la estructura de esta obra está estrictamente entretejiendo diferentes piezas textuales fragmentarias. Esta estructura fractal, sólo tendría sentido en su totalidad, aunque también podría ser entendida en fragmentos individuales, como un museo en el que las piezas pueden contemplarse de forma separada. En él se entremezclan arte, literatura y ciencia, en palabras de Ette, los cuadros de la naturaleza con los cuadros de la cultura²⁸.

Es considerada como una de las obras más espectaculares de Alexander von Humboldt, no sólo por las elaboradas ilustraciones que lo acompañan, sino por haber creado un gran libro del imaginario de la América Precolombina, propulsando así una nueva revalorización de su historia y su cultura. Sin duda, es una obra que desataca por su originalidad dentro de la producción humboldtiana. En un primer momento, parece ser que Humboldt quiso editar un conjunto de ilustraciones titulado *Atlas Pittoresque* que complementara el *Voyage aux Régions Équinoxiales*,²⁹ sin embargo, finalmente se decidió por el formato en el que se integraban texto e imagen. Aunque también otros atlas, con varios mapas y dos vistas de volcanes, como el *Atlas géographique et physique du royaume de la Nouvelle-Espagne*³⁰. En ninguna otra como en el Atlas Pittoresque, el arte y la ciencia se habían imbricado tan perfectamente en su interrelación formal y textual. Sus sesenta y nueve aguatinas, nos muestran vistas de los paisajes americanos y paisajes naturales que se caracterizan por una visible estatización de las imágenes, así como una revalorización de los elementos culturales. Es un hecho que *Vues des Cordilleres* es una gran obra que destaca, no sólo por su recuperación de la cultura precolombina y su contextualización, sino también por su originalidad en el uso de la pintura de paisaje y una atención, especialmente cuidadosa, hacia la ilustración de imágenes en gran formato. En palabras de Charles Minguet y Jean Paul Duvois está la gran repercusión que la obra de Humboldt había tenido en su tiempo:

La edición de las Vistas, en 1810, es un acontecimiento sin precedente en la literatura de viajes. El uso del color, el tamaño inusitado de la obra (grande en folio) todo señala la importancia que Humboldt daba a la imagen, no ya como sencilla ilustración destinada a amenizar la lectura, sino como testimonio científico y demostración (...)

²⁸ ETTE, “Las dimensiones del saber (geográfico)”, 2008, pp. 299-324.

²⁹ Carta del 23 de diciembre de 1805, Humboldt a Johann Friedrich Cotta. Citado en HUMBOLDT, 2010, p. 23.

³⁰ París: Schoell, 1808. En la obra, estas láminas de volcanes están diferenciadas de los demás, al llamarlas “Vistas pintoresca de los volcanes de México” y “Vista pintoresca del volcán de Orizaba” (II. XVI y XVII) Mientras que el resto de láminas son mapas, planos y perfiles. Se desconoce la razón por la que Humboldt no introdujo estas dos vistas en su *Atlas Pittoresque*.

Texto e imagen se responden y se complementan de manera convincente y muy novedosa³¹

Y si bien es cierto que esto es lo que ocurre en el caso del paisaje americano, no debemos olvidar el legado que Humboldt recibe de los numerosos *voyages pittoresques* que se publicaron en la época, fruto de la colaboración de viajeros y artistas. Fue durante las dos últimas décadas del siglo XVIII y principios del XIX, cuando prosperó el género del viaje pintoresco gracias a publicaciones como las de Claude Richard de Saint Non, Jean-Pierre-Laurent Houël, el conde de Choiseul-Gouffier, Louis-François Cassas, entre otros, como Thomas Daniell o William Hodges. Los viajes pintorescos realizados por estos autores responden a ese mismo formato que utilizaría Humboldt, y ilustraciones en gran formato y texto narrativo. Este formato, tenía su origen en la *veduta*, de tradición italiana y muy asociada al *Grand Tour* y el viaje pintoresco.

Desde su perspectiva formal *Vues* es una obra integrada por dos tomos, el primero de ilustraciones numeradas, y otro que contiene las explicaciones y reflexiones que se corresponden alrededor de ellas. A su vez, las ilustraciones se dividen en dos: las de monumentos y las de sitios. Las de monumentos a su vez se dividen en tres partes, de mexicanos, peruanos y muiscas y las de sitios se dividen en dos, los de la meseta de México y las montañas de América del Sur. Según Humboldt, las aguatinas de clasifican en torno a un orden “de acuerdo a la naturaleza de los objetos que representan”, aunque él mismo advierte que hubiera sido deseable incluirlas siguiendo un orden geográfico, pero por las dificultades para reunir grabados en diferentes partes de Europa; Italia, Alemania y Francia, habría sido imposible seguir ese orden³². Sin embargo, cuando uno abre esta obra no se encuentra el orden esperado sino una numeración de imágenes, no consecutivas, precedidas por un índice con el que el propio Humboldt intenta poner remedio a este *totum revolutum*. La inmensa heterogeneidad material, temática, geográfica y sobre todo cultural de documentos en esta obra, la convierte en una amalgama de diversos saberes conjugados en un nuevo discurso.

³¹ MINGUET Y DUVIOLS, 1995, p. XIII.

³² HUMBOLDT, 1810, p.III.



Figura 20. Vista de detalles de algunas de las Ilustraciones de *Vues des Cordillères*, 1810.

Para Ottmar Ette, esta nueva forma de discurso, basada en el movimiento, se hace extensiva hacia el público lector. Este intento de orden, resultaba para muchos coetáneos de Humboldt extraño y, en cierta medida, caótico. Por lo tanto, se puede reconocer que esta obra muestra, sin duda, una gran originalidad en su composición. En palabras de Ette, Humboldt era consciente de este hecho y por ello, “trató de proporcionar a un público lector, acostumbrado a sistemas de orden, un índice –aunque con errores- de los objetos representados”³³. En la obra de Humboldt, se observa una constante oscilación entre distintas fases, lugares y fenómenos. A diferencia del diario de viaje más tradicional, produce un movimiento respaldado por la composición no cronológica que sugiere la aparición simultánea de diversos objetos y saberes, observados en distinto espacio y tiempo. Este desprendimiento casi total de la

³³ ETTE, “Las dimensiones del saber (geográfico)”, 2008, p. 305.

temporalidad del itinerario, permite que Humboldt se desprenda del discurso lineal desde el punto de vista del viajero europeo imperialista, comprendiendo el carácter evolutivo de las culturas interrelacionándolas, a su vez, entre sí.

En este caso, para la recopilación de imágenes, nosotros seguiremos el orden temático propuesto por Humboldt en el índice de su primera edición en 1810. Esto puede ofrecer una mayor claridad a la hora de clasificar las pinturas y sus creadores, respetando la clasificación propuesta por el autor. A continuación se detalla el índice elaborado por Humboldt y en nota a pie de página se detallan las imágenes reproducidas como parte de las diecinueve aguatinas que formaron parte de la edición reducida:

I. MONUMENS.

A. *Mexicains.*

Buste d'une prêtresse, ilustraciones I y II³⁴

Pyramide de Cholula, ilustración VII³⁵

Fort de Xochicalco, ilustración IX

Bas-relief représentant le triomphe d'un guerrier, ilustración XI

Calendrier et hiéroglyphes des jours, ilustración XXIII³⁶

Vases, ilustración XXXIX³⁷

Bas-relief sculpté autour d'une pierre cylindrique, ilustración XXI

Hache chargée de caractères, ilustración XXVIII

Maison sépulcrale de Mitla, ilustraciones XLIX y L³⁸

Peintures hiéroglyphiques;

Manuscrits du Vatican, ilustraciones XIII³⁹, XIV, XXVI⁴⁰ y LX

de Velettri, ilustraciones XV, XXVII⁴¹ y XXXVII

de Vienne, ilustraciones XLVI, XLVII y XLVIII

de Dresde, ilustración XLV⁴²

de Berlin, ilustración XII⁴³, XXXVI, XXXVIII y LVII

de Paris, ilustraciones LV y LVI

de Mendoza, ilustraciones LVIII y LIX

de Gemelli, ilustración XXXII

B. *Péruviens*

Maison de l'Inca au Cañar, ilustraciones XVII, XX y LXII

Inga-Chungana, ilustración XIX

Ruines du Callo, ilustración XXIV⁴⁴

³⁴ Ilustración I en la ed. reducida

³⁵ Ilustración III en la ed. reducida

³⁶ Ilustración VIII en la ed. reducida

³⁷ Ilustración XIII en la ed. reducida

³⁸ Ilustraciones XVII y XVIII en la ed. reducida

³⁹ Ilustración VI en la ed. reducida

⁴⁰ Ilustración X en la ed. reducida

⁴¹ Ilustración XI en la ed. reducida

⁴² Ilustración XVI en la ed. reducida

⁴³ Ilustraciones IV y V en la ed. reducida

⁴⁴ Ilustración IX en la ed. reducida

Inti-Guaicu, ilustración XVIII

C. *Muyscas*

Calendrier, ilustración XLIV⁴⁵

Têtes sculptées, ilustración LXVI

II. *SITES*

A. *Plateau du Mexique.*

Grande place de Mexico, ilustración III

Basaltes de Régla, ilustración XXII

Coffre de Perote, ilustración XXXIV

Volcan de Jorullo, ilustración XLIII⁴⁶

Porphyres colonnaires du Jacal, ilustración LXV

Organos d'Actopan, ilustración LXIV

C. *Montagnes de l'Amérique méridionale*⁴⁷

Silla de Caracas, ilustración LXVIII

Volcans d'air de Turbaco, ilustración XLI

Cascade de Tequendama, ilustración VI

Lac de Guatavita, ilustración LXVII⁴⁸

Pont naturel d'Icononzo, ilustración IV⁴⁹

Passage de Quindiu, ilustración V

Cascade du Rio Vinagre, ilustración XXX

Chimborazo, ilustraciones XVI⁵⁰ y XXV

Volcan de Cotopaxi, ilustración X

Sommets pyramidaux d'Ilinissa, ilustración XXXV

Nevado du Corazon, ilustración LI

Nevado de Cayambe, ilustración XLII

Volcán de Pichincha, ilustración LXI

Pont de cordages de Penipe, ilustración XXXIII⁵¹

Poste de Jaen de Bracamoros, ilustración XXXI

Radeau de Guayaquil, ilustración LXIII

La edición original del *Atlas Pittoresque*, publicada en 1810, estaba compuesta por los volúmenes XV y XVI del viaje. Era una edición monumental en *folio*, con sesenta y nueve grabados de las que se tiraron unos 600 ejemplares. Debido al coste tan elevado, que suponía esta gran obra con tal cantidad de ilustraciones, se optó por realizar una versión más reducida que contó sólo con diecinueve grabados y se publicó en 1816, en su edición reducida bajo el título *Vues des Cordillères et Monumens des Peuples*

⁴⁵ Ilustración XV en la ed. reducida

⁴⁶ Ilustración XIV en la ed. reducida.

⁴⁷ Humboldt pasa de la « A » a la « C », excluyendo la « B » entre ellas.

⁴⁸ Ilustración XIX en la ed. reducida.

⁴⁹ Ilustración II en la ed. reducida.

⁵⁰ Ilustración VII en la ed. reducida.

⁵¹ Ilustración XIX en la ed. reducida.

Indigènes de l'Amérique. La fragmentación de la colección de imágenes perjudicó el carácter visual de la obra que acabó por ser concebida como una obra de texto, acompañada de láminas.

En 1869, diez años después de la muerte de Humboldt. Los editores Legrand, Pomey y Cruzet (LPC), decidieron hacer una reedición de la obra⁵², modificando profundamente su composición. Los textos originales no se respetan modificando en gran parte su contenido y el orden inicial, redistribuyéndolos en un sentido geográfico. Humboldt, en la introducción de la primera edición de *Vues*, se justificaba por no haber distribuido el texto por secciones geográficas sino por la naturaleza de los objetos que se representan y los editores, pretendieron cumplir su deseo y reelaborar la obra, suponiéndose que se le pretendiera dar a así un sentido más didáctico y divulgativo.

Se dividió por partes entre los sitios y monumentos de México, y los monumentos del Perú y Colombia. En consecuencia, la obra se dividió de la siguiente manera: *Sites des Cordillères, Plateaux du Mexique et Montagnes de l'Amérique Méridionale, Monuments des Peuples Indigènes du Mexique, Monuments des peuples indigènes du Pérou y Monumens des Indiens Muyscas*. Según los editores, pretendían así dar solución a las confusiones que provocaba la distribución original de Humboldt que habían seguido las anteriores ediciones. Sin embargo, la opinión general está de acuerdo en que la obra queda gravemente mutilada y empeorada, por no seguir su espíritu original. En el tema de imágenes, que es el que más nos ocupa en este estudio, la desaparición de la mayor parte de láminas (aunque se mantuvieron sus textos), provocó que este atlas pintoresco se convirtiera en un libro más, disminuyendo sobremanera su valor artístico primigenio. Los propios editores afirmaban:

Hemos dado una forma a una obra no menos interesante que académica, en lo que parecía ser una serie de explicación de las láminas, es decir, como debería ser en el propio espíritu de Humboldt, el texto ha tomado el lugar principal y las imágenes se han quedado en un segundo rango⁵³

Esta fue una versión muy menor, con intención divulgativa, que se apartó de todo el sentido de la obra original. Precisamente, Humboldt daba en *Vues* una importancia

⁵² *Sites des cordillères et monuments des peuples indigènes de l'Amérique*, Paris: Legrand, Pomey et Crouzet, 1869.

⁵³ “Nous avons ainsi donné la physionomie d’une œuvre non moins intéressante que savante, à ce qui ne semblait être qu’une série d’explications de planches ; c’est-à-dire que, comme cela devait être dans l’esprit même de Humboldt, le texte a pris la première place et que les figures ne sont plus qu’au second rang”, nota de los editores en *Sites*, 1869, p.II. Traducción propia.

crucial a la imagen, que según consideraba, era el elemento narrativo más poderoso. En las primeras páginas de su obra original, Humboldt ya se lamentaba de que los textos de los primeros viajeros españoles no estuvieran acompañados de imágenes que pudieran dar una idea exacta de tantos monumentos, que habían sido destruidos por el fanatismo o arruinados por la simple indiferencia⁵⁴, y por ello no se entiende cómo se puede afirmar de Humboldt que prefiera que el texto pasara a un primer plano, cuando se erigía como el mayor defensor de la pintura como el mejor medio de comprensión de la naturaleza. El título otorgado también fue modificado, y aparece como *Sites des cordillères et monuments des peuples indigènes de l'Amérique*⁵⁵. Dejan de ser *vistas*, en las que el espectador tenía un papel dominante (puesto que la vista es producto sólo de la impresión visual del observador) y pasan a ser *sitios*, localizaciones situadas en un lugar concreto que no necesitan del carácter humano para existir.

Se mantuvieron sólo unas pocas imágenes: *Ponts Naturels del Icononzo*, *Pont de cordage près de Penipé*, *Buste d'une Prêtresse Aztèque*, *Pyramide de Cholula*, *Relief en Basalt Représentant le Calendrier Mexicain*, *Vases Trouvés a Honduras*, *Plan des Ruines de Mitla dans la Province d'Oaxaca*, *Peintures Hiéroglyphiques du Manuscrit Aztèque du Vatican*, *Signes Hiéroglyphiques des Jours de l'Almanach Mexicain*, *Peintures Hiéroglyphiques Aztèques du Manuscrit de Dresde*, *Généalogie des Princes d'Azcápozalco*, *Pièce de Procès en Écriture Hiéroglyphique*, *Maison de l'Inca à Callo dans le Royaume de Quito*, y *Calendrier Lunaire des Muyscas*. Se podría lamentar que esta fuese la edición elegida por Bernardo Giner, que poco después de haber traducido *Cuadros de la Naturaleza y Cosmos*, decidió completar su trabajo de difusión del científico prusiano con esta obra, dejando el título como *Sitios de las Cordilleras y Monumentos*⁵⁶. Lamentablemente, cambiando las vistas por sitios, la obra visual de Humboldt perdía todo su sentido. No obstante, gracias al gran papel difusor de Humboldt que había tenido la Institución Libre de Enseñanza, fue esta publicación la que llegó a más lectores en España y en la que se basarían la mayor parte de las ediciones posteriores en nuestro país.

⁵⁴ Humboldt, 1810, p. II.

⁵⁵ El término *Vues* es substituido por *Sites*.

⁵⁶ *Sitios de las Cordilleras y Monumentos de los pueblos indígenas de América*, Madrid: Imprenta y Librería de Gaspar, Editores, 1878.

Mientras que *Cuadros de la Naturaleza* se organizaba en una serie de *ekphrasis*⁵⁷, referencia al género clásico de la retórica donde, como afirma Mattos⁵⁸, las descripciones animadas nos presentaban una realidad visual a través de la llamada poesía descriptiva –tan utilizada por autores como Buffon, Bernardin de Saint Pierre y Chateaubriand– las *Vues* convierten la referencialidad en realidad pictórica. Por primera vez, Humboldt da forma a determinados objetos que anteriormente sólo habían sido descritos, representados e interpretados. Para Dassow Walls, las imágenes de Humboldt habían sido la primera representación del *Cosmos*, de aquella visión total que el científico defendería en sus *Ansichten*, que permitían a lo humano y lo natural hablar a través de una representación, desde lo científico, lo social y lo estético⁵⁹.



Figura 21. Dibujo según un esbozo de Humboldt y grabado por Bouquet en París, Ilustr. IV, *Pont naturel d'Icononzo*.

⁵⁷ Sobre el concepto de *ekphrasis* y su intersección entre lo textual y lo visual véase WAGNER, Peter (ed.). *Icons-Text-Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediary*, New York: de Gruyter, 1996.

⁵⁸ “The book was therefore organised as a series of “ekphrasis” of nature, and as such, referred to a classic rhetorical genre that was of great relevance for literary and artistic production, at least since the Renaissance” (Por ello, el libro se organiza como una serie de “ekphrasis” de la naturaleza, y como tal, se hace referencia al género clásico de la retórica, que fue de gran relevancia para la producción literaria y artística, al menos desde el Renacimiento), MATTOS, p. 142.

⁵⁹ DASSOW-WALLS, 2009, p. 10.

Las ilustraciones, donde se representan naturaleza y cultura, son un ejemplo de aquella visión total del mundo. Para Dassow Walls, esa idea queda perfectamente reflejada en la ilustración IV, *Pont naturel d'Icononzo*.

Esta imagen muestra dos puentes creados de forma natural y en ella, Humboldt explica cómo los indígenas utilizan estos accidentes geológicos para cruzar el río, describiendo, a su vez, la vida vegetal y animal del lugar, que el paisaje hace posible.

El espectador ve todo eso; la belleza, la ciencia, la naturaleza y la sociedad, todo, en una sola imagen⁶⁰. Para Jaime Labastida, ésta no es sólo una vista pintoresca, sino una contribución científica al estudio de la geología, la geografía y la superficie del planeta:

Nos hace saber la altura sobre el nivel del mar a la que se encuentran, la latitud y la longitud geográfica en que está situados, la constitución geológica de las montañas circundantes, las dimensiones de los arcos, la altura existente entre el lecho del río y la superficie de los mismo, la hipótesis de cómo se formaron, a más de la impresión que en su espíritu deja la contemplación de esta escena, a la que califica de majestuosa⁶¹

En este caso, la imagen había sido realizada por un pintor en México, Rafael Ximeno, y transportada por Humboldt a París para ser grabada por Bouquet. A pesar de lo que se cree generalmente, entre las sesenta y nueve imágenes que conformaron esta obra, algunas son dibujos basados en bocetos del propio Humboldt y otras son directamente extraídas de códigos y otras publicaciones. Entre los artistas que participan en su elaboración, se cuentan alrededor de treinta entre pintores y grabadores. Sus nombres suelen aparecer en letra pequeña en la parte inferior de las ilustraciones y, aunque en ocasiones Humboldt reconoce su autoría, mayoritariamente pasan desapercibidos y en diversas reediciones de la obra sus nombres, directamente, desaparecen. Estos artistas eran empleados, al servicio del científico, y su tarea quedaba simplemente relegada a reproducir la imagen que se mostraría en la obra, cuyo autor intelectual era sólo el ingeniero prusiano.

El hecho de recopilar varias imágenes inconexas y articularlas en torno a un discurso elaborado por el propio Humboldt, además de que sus posteriores ediciones eliminan muchas de las imágenes junto con un texto inalterado, nos invita a reflexionar sobre la superioridad intelectual que la escritura tenía por encima de la imagen que se dedicaba a

⁶⁰ “The braiding together on fact and beauty, science and poetry, nature and society, history poised on the present instant” (Un entrelazado de hechos y belleza, ciencia y poesía, naturaleza y sociedad, la historia equilibrada por el instante presente), *Ibid.*, p. 4. Traducción propia.

⁶¹ LABASTIDA, Jaime. “Las aportaciones de Humboldt a la antropología mexicana”, en *Vistas de las Cordilleras y Monumentos de los Pueblos Indígenas de América*, Mexico: Siglo XXI, 1995, p. XXVII.

acompañar al contenido literario⁶². Como analiza Klaus Hentschel en su obra *Visual Cultures in Science and Technology: A Comparative History*, es especialmente complicado analizar las interrelaciones entre texto e imagen a partir del desarrollo de las tecnologías de impresión y grabado, ya que los éstos solían realizarse de forma separada al texto, al final de la obra, y a veces incluso se publicaban en un volumen editado aparte⁶³. Como los grabados solían ser la parte más costosa, en algunas ediciones reducidas se fragmentaban o se separaban de la obra. En el caso del *Atlas Pittoresque* de Humboldt, nos encontramos con este problema. En su origen, se dividió en dos volúmenes: uno de texto y otro completo de imágenes, pero en posteriores ediciones, incluso en la actualidad, se ha seguido repitiendo el error de omitir gran parte de las ilustraciones o colocarlas de forma indistinta dentro de la obra⁶⁴.

En definitiva, las ilustraciones no siguen ninguna trayectoria lineal, es más, se pueden entender como un todo en movimiento, una manifestación más de aquella *visión total* humboldtiana, donde los elementos convergen entre sí en innumerables posibles composiciones. En sí, forman una colección de objetos y paisajes, un gabinete de maravillas portátil que se hizo a base de acumular imágenes. Como dice Mason, las colecciones se hacían a partir de fragmentos, a veces se construían cosas con ellos, se combinaban para crear una representación, y otras veces, los coleccionistas crearon sus propios fragmentos: “una forma de compensar el carácter fragmentario de la propia naturaleza de una colección, fue hacer uso de la *representación*, como complemento a la *presentación*”⁶⁵. El atlas pintoresco de Humboldt fue una colección de fragmentos de América, un poco del todo para mostrar aquello que representaba.

Entre esta amalgama de imágenes, los paisajes de Humboldt se hicieron más célebres que los objetos y monumentos indígenas. De hecho, como ha resaltado Mary Louise

⁶² De estas imágenes, en repetidas ocasiones, se publican uno o varios fragmentos y se suelen encontrar a la venta en diversos catálogos de subastas, ofrecidas individualmente y de forma deslocalizada, perdiendo así su carácter original de conjunto. Sin embargo, el texto de *Vues de Cordillères* no se alteró en posteriores ediciones.

⁶³ HENTSCHEL, Klaus. *Visual Cultures in Science and Technology: A Comparative History*, Oxford: Oxford University Press, 2014, pp. 42-43.

⁶⁴ Ya se han comentado las ediciones menores que se realizaron a partir de la reducida que tradujo Giner de los Ríos, la de CSIC-Catarata (2010) está basada en aquella edición y no incluye todas las imágenes. En la edición de Macial Pons (2012), sí se incluyen todas las imágenes, aunque en formato pequeño y por conjuntos de pliegos dentro del mismo texto, sin una consecución texto-imagen. Sin embargo, hay que destacar que, en español, existe una edición excelente que respeta su carácter original, publicada en dos volúmenes (texto e imagen), es *Vistas De Las Cordilleras y Monumentos de los Pueblos Indígenas de América*. 2 vol., México: Siglo XXI Editores, 1995.

⁶⁵ “Another way of compensating for the fragmentary nature of the collection was to fall back on representation as a supplement to presentation”, MASON, 1998, p. 70. Las cursivas son mías. Traducción propia.

Pratt, de la obra titulada *Vues des Cordillères et Moumens des Peuples Indigènes de l’Amérique*, se perdió casi inmediatamente la segunda parte del título, pasando a conocerse generalmente como *Vues des Cordillères*, perdiendo la atención sobre tantas reliquias arqueológicas entre las que figuraban la pirámide de Cholula, el calendario azteca, la estatua de una sacerdotisa azteca y varios jeroglíficos y manuscritos. Para Pratt –que reivindica el título reunificador *Vistas y Monumentos*, en lugar del comúnmente utilizado *Vistas*- el objetivo de Humboldt con aquella mezcla de imágenes, que podría parecer caótica, era en realidad presentar algo armonioso y coherente.

Humboldt presenta unos monumentos indígenas que le resultan desagradables estéticamente y, con ello, pretende relacionar el progreso artístico con la naturaleza que habitaban los indígenas, un paisaje montañoso y salvaje. Lo que nos estaba diciendo Humboldt era, al fin y al cabo, que cuanto más salvaje era una naturaleza que le rodeaba, más salvaje era la cultura⁶⁶. Las ilustraciones de los monumentos, sin embargo, son las únicas que todavía muestran una idea de la civilización precolombina, pues los paisajes no enseñan poco de aquella que se describía como una naturaleza salvaje, debido al discurso europeo de las artes que las reproducen. En este *totum revolutum* de imágenes tantas veces recontextualizadas nos encontramos, además, con una dificultad añadida: mientras que algunas imágenes fueron reproducidas literalmente, como fuente documental –esto sucede, sobre todo, con los jeroglíficos y algunos objetos- otras, se basan en bocetos que después son reelaborados, como hemos comentado, en un nuevo contexto. Este segundo grupo de imágenes son las más interesantes, desde nuestro punto de vista, donde se puede visualizar la forma en la se percibía, en ese momento, el paisaje americano.

6.3. El coleccionista de paisajes

La historia del conocimiento científico está íntimamente ligada al coleccionismo y a su vez, éste está ligado a la dualidad pasado-futuro; conservar y preservar datos y objetos, un concepto que, actualmente, nos lleva casi hasta la paranoia y que nos hace conscientes de aquello que pasa y aquello que perdura. A través del atlas pintoresco, los viajeros querían hacer perdurar sus experiencias, dejar constancia sobre sus hazañas, sus conocimientos y además, ilustrar aquellos paisajes que habían sido visitados por ellos,

⁶⁶ PRATT, 2010, p. 249.

paisajes que podían ser bellos, extraños, peculiares e incluso tenebrosos, sublimes y aterradores. Las experiencias quedaban plasmadas en un conjunto de imágenes, que ilustraban sus peripecias y, dicho sea de paso, codificaban naturalezas e individuos para presentarlos en una Europa ilustrada.

En una colección de objetos, o artefactos, los conceptos de espacio y tiempo se ven alterados por la reordenación de sus elementos. Los objetos son arrancados de su contexto para reordenarlos en términos de saberes universales e intemporales. De hecho, el término “museo” procede de la palabra griega *museion* (en griego: Μουσείον) que hacía referencia a lo sagrado del conocimiento, un altar dedicado a las Musas, protectoras de las ciencias y las artes. Aludía más a una atmósfera general que a unos rasgos concretos, el conocimiento pertenecía a la esfera de la intemporalidad y por tanto, a lo eterno. Relacionado este concepto con la idea de naturaleza, también aludía al jardín como lugar de conocimiento, por ser uno de los lugares donde se practicaba la reflexión en torno a las artes y la naturaleza. En el contexto de Plinio, la naturaleza también era morada de las Musas y, por lo tanto, *museion*.

La Biblioteca de Alejandría daría un paso más allá. En un espacio físico se acumularon textos y manuscritos para el estudio de la filosofía y las ciencias, donde además se albergaban colecciones de objetos. El concepto cambió y a este conjunto material de saberes también se le aplicó la denominación de *museion*⁶⁷. El término volvería a cobrar fuerza con el humanismo del siglo XV y en relación a la recuperación de los valores y el arte de la Antigüedad. Concretamente, reaparece en relación a una conocida colección de Florencia, la de los Medici. Durante los siglos siguientes será aplicado a numerosas colecciones privadas, en relación a otros términos como pinacoteca, *kammer*, studio, gabinete o *galleria*. Desde la época de las *Wunderkammern* (gabinetes de curiosidades) se popularizó la idea de coleccionar, catalogar y acumular objetos exóticos, llamativos o curiosos. Éstos serían los antecedentes del concepto moderno que hoy tenemos de lo que es un museo⁶⁸.

Desde la Edad Media, se habían coleccionado tesoros reales que permitían a los nobles y reyes, dominar el mundo artístico y natural, a través de manuscritos iluminados, joyas y reliquias. Sin embargo, la curiosidad, que en el contexto de la Edad Media había sido

⁶⁷ SÁNCHEZ, Yvette. *Coleccionismo y literatura*, Madrid: Cátedra, 1999, p. 101.

⁶⁸ Véase IMPEY, Oliver R y MACGREGOR, Arthur (eds.). *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in the Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*, Oxford: Clarendon Press, 1985.

entendida como una osadía pecaminosa –pues la fe se situaba por encima del conocimiento-, alcanzó en la Edad Moderna un impulso arropado por la inminente Revolución Científica. A partir de ese momento, las colecciones crecerían considerablemente entre los eruditos que se sentían llamados a acumular objetos, atraídos por una mezcla de sensaciones entre la curiosidad y la maravilla⁶⁹. La acumulación de objetos y curiosidades había dado paso a otro tipo de colecciones: el de imágenes y representaciones⁷⁰. Entre los viajes que se sucedían entre el Nuevo y el Viejo Continente, empezaron a circular imágenes, donde aquellas maravillas que venían del Nuevo Mundo eran representadas y se difundían entre los naturalistas, viajeros, científicos, eruditos y comerciantes. Desde la Edad Moderna, los eruditos se habían dedicado no sólo a coleccionar objetos, sino a recopilar imágenes de aquellos especímenes que no podían poseer⁷¹.

A finales del siglo XVII, las representaciones de objetos naturales y artificiales ya se habían convertido en un elemento de consumo muy significativo, que además crearon toda una red de artistas y artesanos que trabajaban en relación a la proliferación de aquellas representaciones. Numerosos eruditos como Aldrovandi, se dedicaron a recopilar imágenes de aquellos especímenes que no podían poseer y creando colecciones de representaciones. Muchos dibujos, pinturas y grabados naturalistas se convirtieron en objetos y bienes codiciados por los coleccionistas. Estos factores motivaron el desarrollo de nuevas formas de visualización y géneros pictóricos como las naturalezas muertas⁷² y la pintura de gabinetes, para lo que se usaban frecuentemente manuales de historia natural⁷³.

A partir del siglo XVIII surge una nueva concepción de las colecciones institucionalizadas, comenzando a densificarse una red de instituciones y especialistas.

⁶⁹ Sobre este tema véase SCHLOSSER, Julius. *Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío*, Madrid: Akal, 1988. Sobre los vínculos entre curiosidad, maravilla y coleccionismo véase DASTON, Lorraine y PARK, Katharine. *Wonders and the order of nature, 1150-1750*. New York: Zone Books, 1998.

⁷⁰ Sobre el papel de las imágenes y la circulación del conocimiento científico en el contexto hispano de la Edad Moderna véase MARCAIDA, 2014. Especialmente los capítulos 1º y 2º, pp. 45-208.

⁷¹ MARCAIDA, 2014, p. 72.

⁷² Marcaida y Pimentel cuestionan las divergencias entre realidad y alegoría en las naturalezas muertas en su artículo “Dead Natures or Still Lifes? Science, Art and Collecting in the Spanish Baroque” en BLEICHMAR, D.; MANCALL, P. (eds.). *Collecting across cultures. Material exchanges in the Early Modern Atlantic World*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2011, pp. 99-115.

⁷³ MARCAIDA, 2014, p. 73. En el texto analiza, en particular, la representación de *naturalia* en la obra *Las Ciencias y las Artes* de Adriaen van Stalbeem.

El alboroto magnífico del Barroco⁷⁴, pasó a ordenarse en catálogos científicos y la práctica de la colección empezó a estar cada vez más institucionalizada, impulsada por las nuevas ideas que traía la cultura ilustrada. Coleccionar pasa a ser una actividad regulada por la codificación. No sólo proliferan los coleccionistas, también lo hacen las definiciones en enciclopedias y diccionarios. El desarrollo de las ciencias naturales y la progresiva colonización del mundo motivaron lo que optamos por llamar una catalogación *científica* de la curiosidad, y la proliferación de jardines botánicos e instituciones científicas fueron reflejo de ello. En ese sentido, podemos volver al ejemplo del *Quadro de la Historia natural Civil y Geográfico del Reyno del Perú*, mencionado anteriormente. El cuadro, que responde a las ideas enciclopedistas de catalogación, es una colección de imágenes de la mayor significación, un libro esquemático –un cuadro informativo– y un museo de historia natural, a la manera de los gabinetes de la Edad Moderna⁷⁵. Un museo portátil que transporta toda información sobre el Perú a España. De hecho, Bleichmar, relaciona el cuadro con los envíos al Gabinete Real de Historia Natural, que se hacían en forma de cajas bien organizadas y con los objetos perfectamente catalogados⁷⁶. Las imágenes se habían vuelto de gran importancia en este contexto.

Curiosamente, dentro de este *cuadro*, también encontramos una imagen de paisaje, llamada *Cerro mineral Gualgayoc ó Chota*. La imagen muestra una mina situada en un cerro, atravesada por unos caminos y con un campamento de minería a los pies.

Este paisaje, muestra las construcciones y caminos que llevan a los asentamientos, e incluye una leyenda titulada “Explicación del actual beneficio” que nos informa de dónde está la boca de la mina y los lugares de utilidad⁷⁷. Tal imagen, se representa junto a la de un mapa, lo que nos recuerda la importancia del vínculo entre los atlas geográficos y el paisaje, que se solía representar en las esquinas de las publicaciones de estos mapas. En este formato, el paisaje no era un objeto de deleite, sino que se representaba por su utilidad, como una medio de información para dar profundidad a la

⁷⁴ *Ibíd.*, p. 47. El autor diferencia sobre lo que significaba acumular objetos en aquel “alboroto magnífico” que era el Barroco, tal como lo definía Panofsky, frente a la colección ordenada y catalogada, aunque para él ambas formas de coleccionismo son válidas como objeto de estudio.

⁷⁵ DEL PINO DÍAZ y GONZÁLEZ-ALCALDE, pp. 65-87.

⁷⁶ Véase BLEICHMAR, Daniela. “Imágenes viajeras: La cultura visual y la historia natural ilustrada”, en Del Pino Díaz, Fermin (coord.). *El Quadro de historia del Perú (1799): un texto ilustrado del Museo Nacional de Ciencias Naturales (Madrid)*, Lima: Universidad Nacional Agraria “La Molina”, 2014.

⁷⁷ RIVERA ANDÍA, Juan Javier. “Un documento etnográfico como obra de arte. Reflexiones acerca de la organización interna del Quadro de Historia Natural, Civil y Geográfica del Reyno del Perú de Ignacio Lecuanda”, en *Anales del Museo de América*, XXI, 2013, pp. 28-41.

imagen cartográfica, que proporcionaban los datos necesaria para llegar al lugar, para trabajar en él o para su aprovechamiento, una herramienta visual de identificación de territorio.

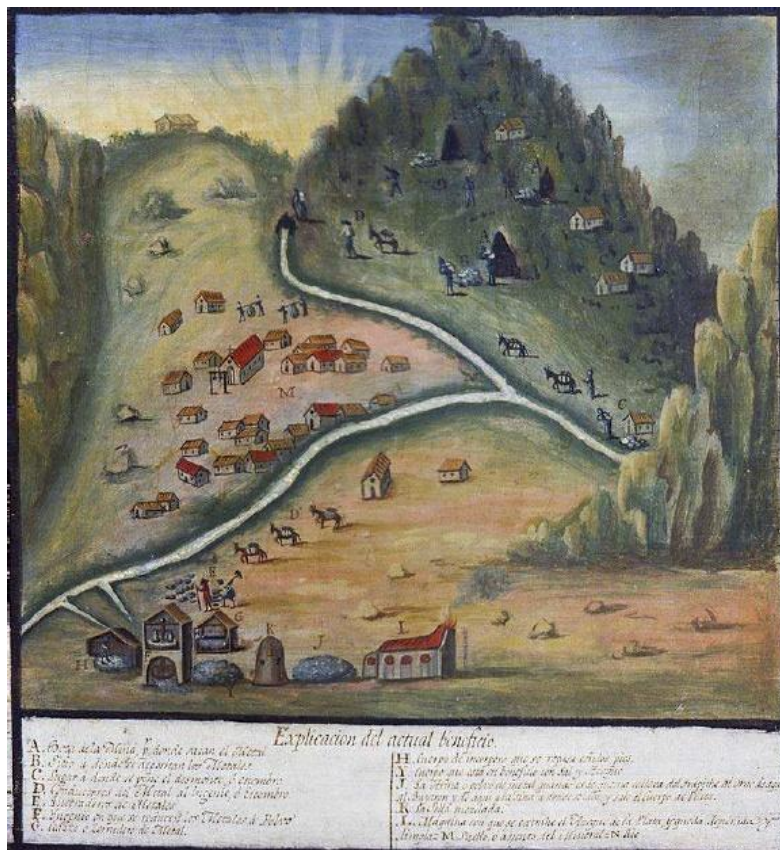


Figura 22. Paisaje de *Quadro de la Historia natural Civil y Geográfica del Reyno del Perú* .1799, MNCN, Madrid

La evolución de las técnicas de reproducción junto a nuevas consideraciones en la forma de viajar y descubrir el mundo, fueron modificando y reconstruyendo el discurso, a través de continuas descripciones y re-descripciones de la idea de naturaleza. Desde el desarrollo de la ciencia moderna hasta el surgimiento de lo pintoresco, la naturaleza había sido considerada de distintas formas en la ciencia y el arte: en la primera como un mecanismo que sigue ciertas leyes de funcionamiento físicas y objetivas, y en el segundo, como un ente subsidiario en una composición plástica que servía de fondo o alegoría. A partir de la segunda mitad del siglo XVIII cambió el ángulo de su percepción y se produce un redescubrimiento de la naturaleza, tanto a nivel artístico como científico. Una de las implicaciones más revolucionarias de este giro para la

historia del pensamiento humano será la traducción de la contemplación del mundo exterior con una nueva índole subjetiva, en definitiva, el Romanticismo.

La consecuencia lógica de esta nueva concepción filosófica y estética de la naturaleza es el desarrollo del arte del paisaje pintoresco, muy presente en la pintura, en la poesía, en los relatos de viaje (científicos o no) y, muy especialmente, en la jardinería, el arte en donde la distinción entre soporte y obra está muy diluida, motivo por el cual será fundamental en la estética de lo pintoresco. Concebir a la naturaleza no sólo como ciencia, sino como arte, tendría enormes implicaciones en el desarrollo de la estética como disciplina crítica, pero también en el ámbito de los viajes científicos y sus descripciones.

La importancia de los artistas como parte integral del avance científico está siendo demostrada de forma progresiva en los últimos años, así como el papel de las imágenes como vehículos de conocimiento científico, a la par con el texto y los propios instrumentos. El naturalista sueco Linneo se hizo célebre por haber transformado la práctica botánica en una práctica eminentemente visual. El papel del dibujo y de las representaciones adquirió una importancia suprema ya que el pensamiento linneano era profundamente representacional y su trabajo reafirmó el valor epistemológico de la visualización en el proceso de conocimiento de la naturaleza⁷⁸.

Diversos estudios han mostrado que la importancia de estas representaciones que se convertían en modelos de conocimiento. Las imágenes botánicas no mostraban la apariencia externa de las plantas vivas sino que su imagen estaba caracterizada por un ideal, la idea de especie caracterizada por un conjunto común de propiedades objetivas⁷⁹. De hecho, Linneo fue un naturalista que prácticamente elaboró toda su ciencia dentro de su laboratorio y que nunca pisó América, a pesar de que su método se utilizara para clasificar la mayor parte de la naturaleza americana. El siguiente paso, era integrar aquellos objetos, que ya formaban parte de la cultura visual, en su contexto; aunar en un solo cuadro objetos, naturaleza y cultura. Y para Humboldt, la forma de hacerlo fue el paisaje. Para ello decidió incluir un atlas pintoresco en su relación de viaje que incluiría monumentos, vistas y otros elementos, uniendo la tradición artística

⁷⁸ Sobre este tema hemos hablado en los primeros capítulos de la tesis. Para una mayor profundización se puede ver el artículo de CHARMANTIER, Isabelle. "Carl Linnaeus and the Visual Representation of Nature", en *Historical Studies in the Natural Sciences*, 41, 4, pp. 365-404.

⁷⁹ Sobre este tema véase DASTON y GALLISON, 1992 y 2008; y NICKELSEN, Kärin. "Draughtsmen, Botanists and Nature: Constructing Eighteenth Century Botanical Illustrations", en *Studies in History and Philosophy of Science*, 37, 1, 2006, pp. 1-25.

del viaje pintoresco y el carácter modélico de las ilustraciones científicas. Para crearlo, visitó colecciones, museos y gabinetes, en busca de lo maravilloso de aquellas *Wunderkammern*, tanto en América como en Europa, añadiendo a su colección sus más diversos hallazgos, aquellos elementos que no podía poseer pero que quería atesorar como imágenes. Se puede decir que el *Atlas Pittoresque* de Humboldt es la visualización de su propia actividad como coleccionista y buscador de curiosidades, con una novedad añadida: gustaba de coleccionar paisajes.

Fuera de esta colección de imágenes, publicó varias colecciones de herbarios y mapas, además de otros documentos visuales como diagramas, dibujos e infografías. Sin embargo, pese a los vínculos que unían a Humboldt con las artes, como hemos comentado en capítulos anteriores de este trabajo, las imágenes de su *Atlas Pittoresque* no serían elaboradas por él mismo, sino que se encargaría de contratar a los mejores pintores y grabadores de Europa, a fin de realizar una obra monumental. Sin embargo, a éstos les sucedería lo mismo que a Linné, éstos, cómo él, nunca habían puesto un pie en tierras americanas.

Nadie había publicado anteriormente un atlas pintoresco de América, aunque la idea no era nueva. Se habían publicado otros viajes pintorescos realizados por otros artistas, viajeros y escritores. El atlas pintoresco unía dos tradiciones: por una parte, la de la ilustración científica de imágenes, heredada de los atlas de índole científica –anatómicos, geográficos, etc.- y por otra, la de la representación de escenas singulares que derivaban de los viajeros del *Grand Tour*. En el *Atlas Pittoresque* de Humboldt, no sólo encontramos paisajes pintorescos, sino que además hallamos los objetos de un gabinete de curiosidades o *Wunderkammern*: bustos aztecas, jeroglíficos, calendarios y análisis geológicos. Estas publicaciones dan un paso más al convertirse en gabinetes portátiles, pequeños *museion* visuales y transportables, donde las imágenes de objetos y paisajes se acompañan de descripciones y análisis de índole científica. Es el triunfo visual de la colaboración entre artistas y científicos, unido a un nuevo sentimiento de la naturaleza representado por el paisaje.

7. VER, REPRODUCIR Y POSEER

Los viajeros buscaban nuevas escenas para reproducirlas y distribuirlas entre los curiosos del Viejo Continente. No obstante, el concepto buscar y reproducir “lo nuevo”, en el sentido que le da Outram⁸⁰, tiene un carácter especial en Humboldt, porque, aunque existían reproducciones, nunca antes se había mostrado una colección de paisajes americanos en Europa, con un carácter científico. Humboldt también traía a Europa “lo nuevo” pero, a diferencia de los pintores de Cook, no llevaba consigo un pintor que elaborara sus dibujos *on the spot* –al natural–, así que él mismo se encargó de realizar los bocetos para elaborar su *Atlas Pittoresque*. No obstante, estos dibujos debieron ser acabados en Europa por pintores que convirtieron sus esquemas en escenas pintorescas. Estas ilustraciones, grabadas durante el periodo son uno de los mejores ejemplos de los cánones estéticos omnipresentes. El grabado supuso un fenómeno fascinante que era, en parte, bellas artes; en parte, un negocio; y en parte el inicio de las imágenes periodísticas. En este cruce disciplinario, muchos artistas encontraron un hueco como interpretadores de las nuevas noticias y eventos científicos que se sucedían en el mundo, así como los divulgadores de las maravillas naturales y sus descubrimientos.

Algunos grabadores se convirtieron en expertos en trasladar los dibujos del natural en imágenes de imprenta, favoreciendo toda una industria de las publicaciones de libros, magazines y estampas. El éxito que alcanzaron la ilustración y el grabado de los siglos XVIII y XIX los convirtió en un arte popular que atrajo a artistas y dibujantes de gran calidad, deseosos de formar parte de un mercado que parecía en alza. La difusión a través de medios más económicos de la compra-venta de pinturas y lienzos, hicieron que éstas imágenes se extendieran hacia un público más popular. Por el contexto en el que estos fenómenos sucedieron, la estética de lo pintoresco fue la que dominó la ilustración de grabados en sus mejores producciones, no sólo en los viajeros europeos, sino también en la mayor parte de los viajes a tierras más lejanas, que nada tenían que ver con el contexto ilustrado occidental.

Sin embargo, las imágenes del paisaje sublime americano que veríamos después con movimientos como el de la *River Hudson School*, poco tienen que ver con los grabados

⁸⁰ Véase OUTRAM, Dorinda. "On being Perseus: travel and truth in the Enlightenment," en Withers, C. y Livingstone, D. (eds.). *Geography in the Enlightenment*, Chicago University Press, 1999.

que se difundieron anteriormente. Muchos paisajistas estaban estrechamente relacionados con la producción de grabados, y la industria de las artes gráficas prosperó por ser una de las principales fuentes de ingresos para muchos artistas, en un momento que era muy complicado ganarse la vida pintando paisajes, ya que el mercado estaba ocupado, mayoritariamente por los retratos de una burguesía incipiente, que deseaba pasar a la posteridad a través de la eternización de su efigie. Los pintores de esta época fueron pluriempleados y autodidactas; a menudo trabajaban como dibujantes, diseñadores o ilustradores de publicaciones periódicas, postales y estampas. También, asociado al auge de los viajes popularizado por el *Grand Tour* y las exploraciones, como ilustradores de libros de viajes. Muchos de ellos se quedaron en el anonimato por ser autores de noticias gráficas, escenas cotidianas, delineación de edificios, ciudades u objetos similares.

Al mismo tiempo, algunos artistas trabajaron para costosas producciones que se distribuían como publicaciones artísticas, dirigidas a un público más selecto, como los atlas pintorescos, en donde los viajes y la reproducción de objetos curiosos, hallazgos arqueológicos, culturas ajenas y paisajes lejanos conformaban la temática más importante.

La interpretación de todas las regiones lejanas dependía, desde un punto de vista comercial, de las características artísticas o editoriales de la Vieja Europa. El desarrollo de las técnicas de impresión y grabado que permitió que se difundiera una cantidad ingente de estas publicaciones, se originó en Europa y fue promovida especialmente desde Inglaterra, así como el fenómeno de la prensa popular. Fue sobre todo, la estética europea de los libros de viaje ilustrados, en la era imperial de las exploraciones, la que hizo circular una gran cantidad de atlas pintorescos que mostraron los primeros paisajes de sus colonias. La tradición del arte topográfico en el grabado, que se remonta a la era de los descubrimientos, alcanzó su mayor expansión en libros de viajes escritos por expedicionarios y aventureros. La tradición del *Grand Tour* había hecho que artistas profesionales viajaran por Europa representando sus escenas pintorescas, y ahora nuevos lugares, como América, debían ser representados. Aunque los nuevos viajeros que se aventuraban a descubrir las regiones remotas en periplos por América, Asia y Oceanía, necesitaban nuevas formas de apreciación del paisaje, heredaron de Europa las tradiciones de representación artística. Existía el impulso de desarrollar una atención especial en cuanto a la apreciación de lo lejano, lo exótico, lo otro. El arte –europeo-

estaba dominado por la teoría estética de lo pintoresco, que aunaba consigo un conjunto de actitudes, relacionadas con el territorio y la posesión de la naturaleza.

7.1. Entre el atlas y la *veduta*

La publicación de los viajes pintorescos, conocidos generalmente bajo el título de *Voyage Pittoresque* –ya que se editaron sobre todo en la capital francesa- fue un género de relato de viaje específico y que se popularizó, sobre todo, entre los siglos XVIII y XIX. Humboldt utilizó esa tradición, pero prefirió utilizar el término *Atlas*, seguido del vocablo *Pintoresco*. Por una parte, el atlas supone la presentación de un conocimiento global en torno a una temática – existieron también los atlas anatómicos, etnográficos o geográficos– y lo pintoresco se refiere a aquellas escenas naturales que, podríamos decir, merecen ser representadas por el pintor. Por lo tanto, en el atlas pintoresco, el relato de viaje deja de ser un texto acompañado de algunas imágenes y nos presenta un nuevo formato en el que las imágenes articulan un texto que las acompaña. Artes y ciencias articuladas a lo largo de un volumen de intenciones enciclopedistas. Humboldt nos presentaba un libro del mundo, un *atlas*, presentado como una colección de *paisajes itinerantes* que formaban un catálogo razonado de la región americana pintoresca, pero ¿podía ser América pintoresca?

En primer lugar, nos encontramos con que el concepto de Atlas Pintoresco es complicado de definir. Por una parte, atlas, es un término de amplio sentido polisémico, por la gran cantidad de acepciones distintas que ha adquirido a lo largo de su historia. El *Oxford English Dictionary* define el término de la siguiente forma:

Atlas, n.¹

Pronunciation: /'ætɫəs/

Forms: Pl. atlases.

Etymology: Latin *Atlās*, -*antem*, Greek Ἀτλας, -αντα; name of one of the older family of gods, who was supposed to hold up the pillars of the universe, and also of the mountain in Libya that was regarded as supporting the heavens. Hence the various fig. uses:

1. a. One who supports or sustains a great burden; a chief supporter, a mainstay.
b. *Archit.* (See atlantes n.)

2. *Physiol.* The first or uppermost cervical vertebra, which supports the skull, being articulated above with the occipital bone (So in Greek)

3. A collection of maps in a volume. [This use of the word is said to be derived from a representation of Atlas supporting the heavens placed as a frontispiece to early works of this kind, and to have been first used by Mercator in the 16th cent.]

4. A similar volume containing illustrative plates, large engravings, etc., or the conspectus of any subject arranged in tabular form; *e.g.* 'an atlas of anatomical plates,' 'an ethnographical atlas'.

5. A large square folio resembling a volume of maps; also called *atlas-folio*.

6. A large size of drawing-paper.

Históricamente, Atlas es un término que nos transporta a la mitología griega, todos tenemos en la cabeza la imagen de aquel joven titán al que Zeus impuso el castigo de sostener la Tierra sobre sus hombros. También sostiene el atlas, como primera vértebra cervical, todo el peso del conocimiento humano: la cabeza. De *Atlas*, provienen los atlantes, estatuas que sirven de columnas, sustentando el arquitrabe de una obra, y atlantes eran también los habitantes de la Atlántida que, según la tradición, pudieron llegar a expandirse desde África hasta Europa. Ovidio describe cómo Perseo, visitó a Atlas. Tras una discusión, Atlas pudo amenazar a Perseo y éste utilizó la cabeza de Medusa para convertirle en montaña de piedra, la cadena del Atlas en Marruecos.

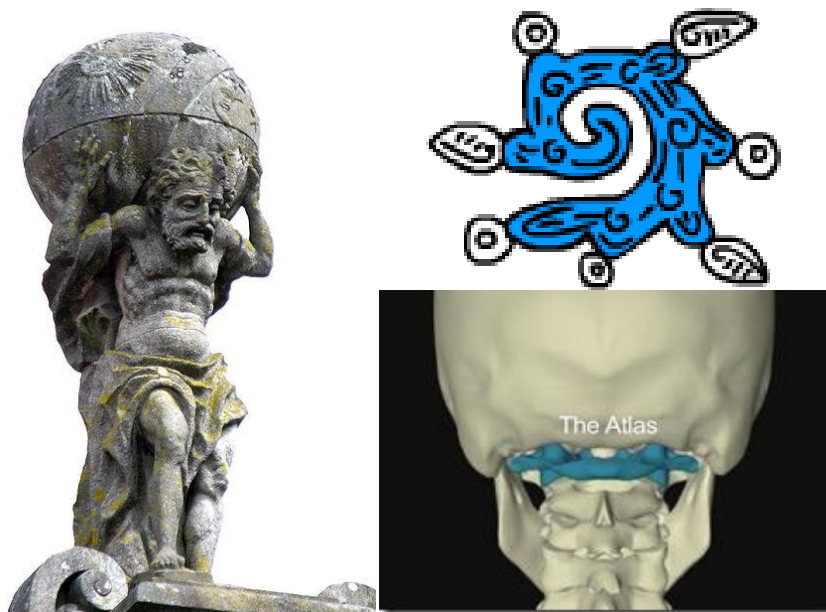


Figura 23. Figura escultórica de Atlas; Imagen del agua atl- en *Magliabecchi Codex*, fol. 7v.; Vértebra atlas.

Atlas también fue la raíz que dio nombre al océano Atlántico -del latín *atlanticus*, del griego *atlantikós*-, el océano que se extiende desde las costas occidentales de Europa y África, hasta las orientales de América. Pero su origen etimológico sigue discutiéndose con un aura de misterio, pues *Atl-*, es también la forma de designar el agua en la lengua náhuatl, natural de las culturas amerindias que se situaban al otro lado del océano atlántico. La palabra se relacionaba también con conceptos como sustento, cabeza⁸¹, y además tenía un gran valor simbólico como fuente de vida, ya que el agua *-atl-* junto al fuego *-tletl-*, representaban en la mitología la creación del mundo. No vamos a realizar conjeturas sobre el origen de las lenguas y la unión global entre culturas ancestrales -ya lo hará Humboldt por nosotros- pero en esta parte del trabajo, nos limitamos a destacar cómo *atlas* es un concepto polisemántico, que une y separa, que sostiene, colecciona y acapara elementos, pero que por encima de todo abarca una *totalidad*.

Fue Gerardus Mercator quien, en 1595, popularizó esa palabra en el conocimiento europeo para referirse a su conjunto de mapas *Atlas sive Cosmographicae meditationes de fabrica mundi et fabricati figura*. Jodocus Hondius (1563-1612), fue su sucesor, y planeó una segunda edición mejorada que le dio mucho éxito⁸². Como apunta acertadamente Simon Garfield, éste atlas había cambiado su concepción, ya no se refería a aquel titán musculado sino a un individuo barbudo, bastante más culto: un filósofo y matemático que mide concienzudamente el mundo con un compás⁸³.

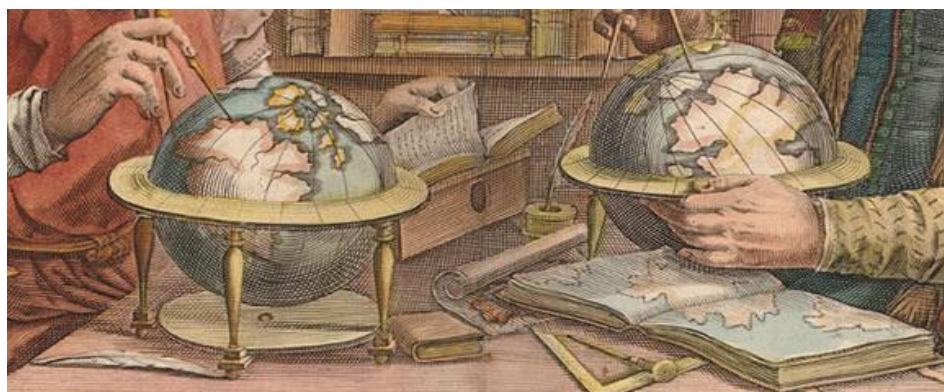


Figura 24. Gerardus Mercator y Jodocus Hondius midiendo el mundo. Princeton University Library

⁸¹ SIMEÓN, Remi. *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*, México: Siglo XXI, 2004, p. 39. Como documento histórico, véase también la mayor aportación de fray Alonso de Molina *El Vocabulario náhuatl-español* (1571). La John Carter Brown Library conserva el volumen editado como MOLINA, Alonso de. *Vocabulario en lengua castellana y mexicana*, México: en casa de Antonio de Spínosa, 1585.

⁸² Sobre Mercator véase CRANE, Nicholas. *Mercator: The Man Who Mapped the Planet*. London: Weidenfeld and Nicholson, 2002.

⁸³ Esta cuestión se relata de una forma amena y divertida en el capítulo 8 “El mundo en un libro” de GARFIELD, Simon. *En el mapa. De cómo el mundo adquirió su aspecto*, Madrid: Taurus, 2013, pp. 156-178.

Diversas colecciones de mapas ya se habían publicado antes como la *Geografía* de Ptolomeo, que se imprimió por primera vez en Bolonia en 1477 y del cual Mercator publicó una edición en 1578. En 1570 se publicó el conocido como *Atlas Doria*, la primera publicación que reconoceríamos como tal, un libro de estilo uniforme que contenía mapas e información geográfica. Por su parte, el *Theatrum Orbis Terrarum* de Abraham Ortelius, editado por primera vez en 1570 en Amberes, sería considerado como el primer atlas moderno. Este teatro del mundo, además, incluiría además varios mapas históricos y míticos.

Los atlas, y en especial algunos mapas, también influirían en la forma de ver el paisaje ya que mucho de ellos, empezarían a reflejar escenas que ya no sólo se representaban en plano, sino que mostraban una profundidad que podíamos asumir como muy próximo al género paisajístico. Este fue el caso de *Civitates Orbis Terrarum*, un proyecto editorial concebido como un complemento al atlas del mundo de Abraham Ortelius, que a parte de los planos, se completaba con vistas panorámicas sobre diversas ciudades de la Edad Moderna.



Figura 25. Vista de Santander en el *Civitates Orbis Terrarum* . S. XVI. Archivo del Instituto Geográfico Nacional, Madrid.

El proyecto fue llevado a cabo por un amplio número de colaboradores dirigidos por Georg Braun (1541-1622). Los dibujos originales fueron realizados por varios artistas, entre los que estaban el dibujante del natural Joris Hoefnagel (1542-1600) y el grabador Frans Hogenberg (1535- 1590). Se sabe que algunos viajaron para observar *in situ* los lugares que debían representar.

La obra se publicó en seis volúmenes, entre los años 1572 y 1617. Estaba compuesta por 6 volúmenes que contenían 362 láminas, algunas de ellas de las ciudades españolas. La que se muestra corresponde a Santander y es la vista nº 9 del volumen II. Muestra una planimetría de la ciudad con una agrupación de edificios y masas de árboles. Es curiosa la representación de personajes que contemplan la ciudad, en la parte inferior de cuadro.

Años más tarde, Willem Blaeu amplió sus fondos de mapas editando el trabajo de Ortelius que sería conocido como *Atlas Maior*. El título completo fue *Theatrum Orbis Terrarum, sive Atlas Novus in quo Tabulae et Descriptiones Omnium Regionum* y está basada en la obra *Theatrum Orbis Terrarum* de 1570. Willem Blaeu había recopilado un gran fondo de mapas a través de la colección y la compra de las planchas de Ortelius y junto a la labor de su hijo completó la obra, cuya versión final fue publicada en Ámsterdam entre 1662 y 1672. Joan Blaeu (1596 - 1673) se convirtió en un destacado cartógrafo tras hacerse cargo del taller tras el fallecimiento de su padre.

En 1643, publicaron unas colecciones de mapas sobre Brasil, que se convirtieron en uno de los ejemplos más bellos y mejor ilustrados, pues contenían pequeñas vistas que habían sido elaboradas por el famoso pintor Frans Post.

Progresivamente, los atlas dejaron de ser un instrumento de viaje, para convertirse en objetos de lujo y ornamentación, pensados para el coleccionismo⁸⁴, una tendencia que cambiaría con la llegada de las escuelas científicas de cartografía impulsadas por la Ilustración y además adquirieron distintos valores que los separan de la concepción que a día de hoy tenemos de lo que es un conjunto de mapas. Estos atlas pueden

⁸⁴ Ya desde la Edad Media, los mapas adquirieron un carácter eminentemente simbólico, más allá de la mera utilidad geográfica como demuestran los trabajos de Sandra Sáenz-López Pérez, véase su libro *Los mapas de los Beatos. La revelación del mundo en la Edad Media*, Burgos: Siloé, 2014. Sobre el contexto americano véase DYM, Jordana y OFFEN, Karl (eds.). *Mapping Latin America: A cartographic reader*, Chicago: University of Chicago Press, 2011. Para una visión contemporánea del uso simbólico de los mapas, en el ámbito artístico, Estrella de Diego plantea en *Contra el mapa: Disturbios en la geografía colonial de Occidente*, el uso de los mapas como arma arrojada contra el poder, por parte de los artistas actuales (Madrid: Siruela, 2008).

considerarse como una de las primeras colecciones de imágenes que, como vemos, no eran sólo cartográficas sino que contenían escenas y dibujos de paisajes que, muy probablemente, influirían en sus posteriores representaciones artísticas.



Figura 26. Joan Blaeu, *Praefecturae Paranambucaae Pars Borealis una cum Praefectura de Itamaraca*. John Carter Brown Library. 1662.

Durante la Ilustración y en los siglos posteriores, el concepto de atlas como publicación de una colección de láminas abarcó muchas variedades, desde los atlas anatómicos, geológicos, geográficos y un sinfín de modalidades temáticas. Mención obligada merecería el *Atlas Mnemosyne* de Warburg, un conjunto de imágenes mediante la cual, el autor, pretendía conservar la imagen superviviente de la historia de la civilización europea⁸⁵, una colección de láminas que también forman un todo, que no deben ser analizadas de forma aislada y que sólo pueden ser comprendidas desde la *totalidad*. A día de hoy, un atlas supone una colección de imágenes cartográficas con información de diversa índole política, económica o social. Un concepto que, además, debido a las

⁸⁵ Madrid: Akal, 2010. Sobre Aby Warburg y la imagen véase también DIDI-HUBERMAN, Georges. *La imagen superviviente*, Madrid: Abada; 2009.

nuevas tecnologías GIS y el uso de herramientas como *Google Maps* empieza a estar fuera de uso y ha quedado, más que nada, como un documento histórico.

Como vemos, el uso indiscriminado de la palabra atlas y sus múltiples acepciones lo sitúan en un terreno ambiguo y difícil de definir. Entonces ¿cómo definir el Atlas Pintoresco de Humboldt? Podríamos decir que es una unión entre la tradición científica del atlas geográfico y la nueva sensibilidad por la naturaleza y el paisaje que traían los nuevos aires del Romanticismo. El atlas pintoresco de Humboldt, a diferencia de los atlas anteriores, comprendía una colección de imágenes que pretendían tener carácter científico pero, a su vez, lo pintoresco llevaba implícito una determinada vivencia personal, una reivindicación de la importancia del espectador y sus impresiones. Se trata de la subjetivación de las cuestiones estéticas y el giro hacia la reflexión sobre el territorio y el paisaje.

Fue durante las dos últimas décadas del siglo XVIII y principios del XIX cuando prosperó el género del viaje pintoresco gracias a publicaciones como las de Jean-Claude Richard de Saint Non (*Voyage pittoresque ou description des royaumes de Naples et de Sicile*, 1781-1786), de Jean-Pierre-Laurent Houël (*Voyage pittoresque des isles de Sicile, de Malte et de Lipari*, 1782-1787), del conde de Choiseul-Gouffier (*Voyage pittoresque de la Grèce*, 1782-1822), de Louis-François Cassas (*Voyage pittoresque de la Syrie, de la Phoenicie, de la Palestine, et de la Basse-Egypte* en 1796 y *Voyage pittoresque et historique de l'Istrie et Dalmatie* en 1802) y otros que no necesariamente llevaban la palabra “pintoresco” en su título pero que responden a ese mismo formato, como es el caso de Thomas Daniell y su *Oriental Scenery* (1795–1807) que derivó en la publicación de *A Picturesque Voyage to India by the way of China* (1810). Estas lujosas publicaciones solían mostrar numerosas *vistas* en un gran formato panorámico que fueron a parar, en su mayoría, a los gabinetes de curiosidades y colecciones de arte y antigüedades de las bibliotecas aristocráticas.

Las representaciones visuales de los lugares visitados por estos viajeros jugaban un importante rol en la forma en la que estas regiones y sus habitantes se instauraban en el imaginario popular. La mayoría de sus lectores podrían no haber estado nunca en esos lugares que veían, por primera vez, en sus manos. Las regiones lejanas eran representadas y encuadradas en un libro que ellos podían observar, manipular, transportar y poseer. Como veremos, lo pintoresco está fuertemente asociado a la teoría estética europea en el contexto del *Grand Tour*, y sin embargo, una gran parte de los

títulos dados a estos atlas pintorescos pertenecen a viajes realizados en lugares culturalmente muy distintos, como Oriente Medio y las regiones tropicales. Éste fue el caso de Humboldt que fue el primero en mostrar el Atlas Pintoresco de América, traduciendo y adaptando sus paisajes a los ojos europeos. A continuación veremos cómo surge este formato de publicación y en qué circunstancias, analizando las connotaciones culturales que supone el registro de una naturaleza desconocida y poseída, finalmente, a través de los ojos de lo pintoresco.

La historiografía del arte se ha ocupado de lo pintoresco, mayoritariamente, en cuanto a su significado estilístico. Como explica Maderuelo, la noción de *estilo* es una potente herramienta para ordenar las obras y establecer la secuencia de prelación temporales que permite, atendiendo a sus particularidades formales, establecer la sucesión de estas, situando una antes o después que otras, en una especie de asimilación de las teorías evolucionistas desarrolladas por la ciencia. La historiografía se traza casi como una ley biológica que conduce de una manera natural de unas formas a otras⁸⁶. Sin embargo, en cada región, la evolución de las formas y sus expresiones artísticas contiene sus propias formas ideológicas y culturales. Esto que parece obvio, no lo es tanto a partir del siglo XIX, cuando las teorías que hacían referencia a los aspectos formales dan el giro hacia la sensibilidad del espectador. Por lo tanto, las cualidades artísticas dejan de estar en la obra, para situarse en la mirada de quien la observa y la proyecta. En el caso de lo pintoresco, esta proyección resulta muy reveladora ya que excede lo meramente formal y lleva implícitas una serie de ideas sobre la naturaleza y el territorio.

Fue a partir del intento de los viajeros por fijar en su retina la apariencia de lugares y monumentos que observaban en el *Grand Tour*, donde percibían las diferencias geográficas y cambiantes matices de luces y color, cuando se empezaron a reproducir las escenas que pretendían llevar luego a su país de origen, esos que hemos llamado *paisajes intinerantes*. Los pintores de los países del norte de tradición miniaturista dieron más importancia cada vez a las nubes, el color del cielo, las montañas y la vegetación, empujando a las figuras humanas y situándolas en un segundo plano.

Ya desde el siglo XVII, se había puesto de moda entre la sociedad inglesa el coleccionismo de láminas paisajísticas que recordaran a los viajeros esos paisajes idealizados que habían visitado durante su *Grand Tour*, sobre todo de la ciudad de

⁸⁶ Véase MADERUELO, Javier. “La mirada pintoresca”, en *Quintana. Revista de Estudos do Departamento de Historia da Arte*, nº 11, 2012, pp. 79-90.

Roma. La naturaleza y el paisaje, empezaron a valorarse a partir de las obras que algunos pintores establecidos en Roma como los franceses Claude Lorrain y Nicolas Poussin, o el italiano Salvator Rosa (1615- 1673). A través de la campiña romana, estos pintores evocaban en sus cuadros una naturaleza inspirada en la clásica Arcadia⁸⁷.

Arcadia representaba una región de la antigua Grecia que había sido descrita por numerosos poetas y artistas como un lugar imaginario donde reina la felicidad y la paz del hombre, en un ambiente idílico donde el ser humano vivía de sus recursos y en comunión con la naturaleza, tal y como se narraba en la leyenda del buen salvaje roussoniano. En un momento en el que la poesía estaba muy ligada a la naturaleza, las fuentes de la pintura solían ser los poemas clásicos de grandes autores y convertían a los paisajes en escenas simbólicas de carácter moral; una tradición, por otra parte, muy presente en la cultura renacentista italiana, recordemos que el propio Alberti consideraba que todo paisaje debía complementarse con una historia que le diera valor⁸⁸.

La llegada a Roma de pintores extranjeros que veían del norte hizo resurgir una nueva corriente de revalorización del territorio y el paisaje. Traían consigo una nueva forma de tratar el paisaje otorgándole un carácter más elaborado e intelectual que lo convierte en el principal objeto de la creación del artista, la plasmación de su concepción del mundo, una naturaleza poética que era evocadora de un espacio ideal. Para Humboldt, habían sido estos pintores los primeros en representar la riqueza de la naturaleza, aunque les reconoce un carácter idealista que justifica con la emoción que provoca una “conciencia más elevada de la naturaleza”. Afirma en el Cosmos que:

Si bien el siglo XV fue la época más brillante de la pintura histórica, hasta el siglo XVII no florecieron los grandes pintores de paisaje. A medida que se conocían mejor y se observaban con más atención las riquezas de la naturaleza, el dominio del arte iba ensanchándose; y por otra parte se perfeccionaban de día en día los procedimientos materiales. Se ponía más cuidado en dejar aparecer al exterior las disposiciones del alma, llegando a darse de esta manera a las bellezas naturales una expresión más dulce y más tierna, a medida que se iba aumentando la seguridad de la influencia que el mundo exterior ejerce sobre nuestros sentimientos. El efecto de esta excitación es producir lo que constituye el fin de todas las artes, o sea, la transformación de los objetos reales en imágenes ideales; y es engendrar en nuestro interior una calma armoniosa que sin embargo no carece de expresión. Nuestra alma no puede escapar a estas emociones, siempre que nuestras miradas penetran en las profundidades de la naturaleza y de la humanidad. Merced a una conciencia más elevada del sentimiento de la naturaleza, el

⁸⁷ Del griego Ἀρκαδία.

⁸⁸ Sobre la cultura renacentista y el clasicismo véase BURCKHARDT, J. *La cultura del Renacimiento en Italia*, Barcelona: Iberia, 1984; y KRISTELLER. *El pensamiento renacentista y las artes*, Madrid: Taurus, 1986.

mismo siglo pudo reunir a Claudio de Lorena, el pintor de los efectos de luz y de los lejos vaporosos; a Ruysdael con sus bosques sombríos y sus amenazadoras nubes; a Gaspard y Nicolás Pussino que han dado a los árboles un carácter tan imponente y gallardo; a Everdingen, Hobbema y a Cuyp, cuyos paisajes parecen la naturaleza misma⁸⁹

Para Mattos, Humboldt adoptará ese modelo clásico de paisaje, originario del norte, uniéndolo a la tradición italiana de la *veduta*⁹⁰. Este tipo de pintura de vistas, daba mucha importancia a la arquitectura y tuvo sus centros principales en Roma y Venecia. La *veduta* alcanzó su esplendor a mediados del siglo XVIII en Venecia, con la obra de artistas como Antonio Canal, más conocido como Canaletto (1697-1768). Aunque había prosperado una escuela local de *vedute*⁹¹, la mayor parte de éstas se conservan todavía en colecciones privadas y no se reconoció su valor hasta mucho tiempo después. La idea de representar estas escenas de paisaje desde un punto de vista no era nueva, muchos artistas del siglo XV habían usado fragmentos de los horizontes de las ciudades como fondo a sus pinturas.

En 1500 Jacopo de Barbari (1450-1512) realizó el magnífico grabado en madera que representaba Venecia *a vista de pájaro*, una representación a caballo entre el mapa y el paisaje. Jacopo de Barbari creó uno de los planos más espectaculares de la historia de la representación urbana, iniciando una forma de mirar la ciudad que determinaría el desarrollo de la cartografía futura. Abordó la representación de la ciudad en su totalidad, con un original trabajo que conjugaba la visión general con un detalle inusitado. Venecia no se presenta plana, sino en perspectiva. De esa forma, la ciudad se mostraba con su actividad y movimiento. Para ello se adoptó un punto de vista muy elevado (vista de pájaro) que posibilitaba la percepción de toda la forma urbana y su entorno. Esta *vista de pájaro* de Venecia, medía más de cuatro por tres metros y todavía hoy es una de las vistas más impresionantes de la ciudad.

Aunque las ciudades italianas seguían siendo representadas por muchos pintores, sobre todo venidos del norte, fue durante los siglos XVI y XVII cuando se formó una verdadera escuela de *vedute* locales que surgió para llenar la demanda de *souvenirs* de los viajeros.

⁸⁹ HUMBOLDT, 2011, p. 236-237.

⁹⁰ Véase MATTOS, pp. 141-155.

⁹¹ *Vedute* es la forma plural del italiano *veduta*.

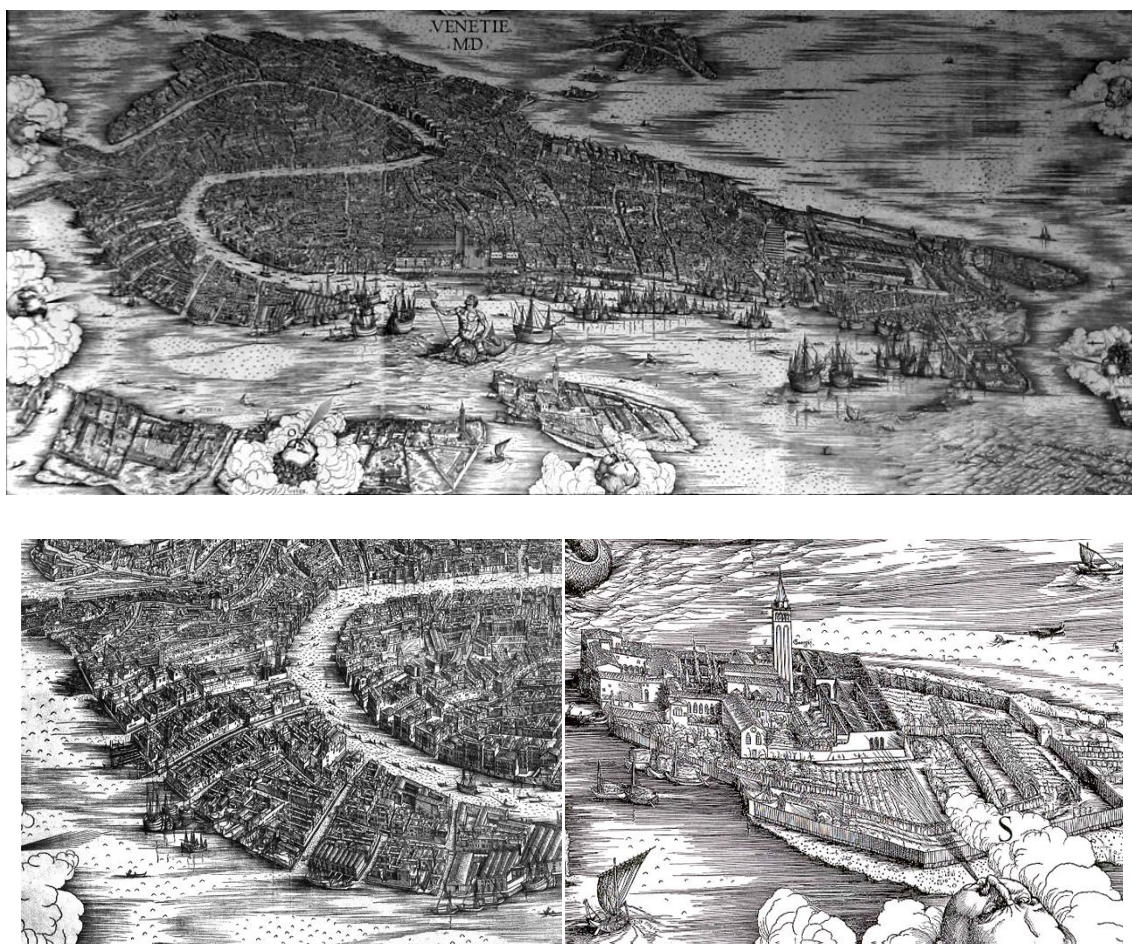


Figura 27. Jacopo de Barbari. Vista de Venecia. 1500. Museo Correr, Venecia

Una de sus principales figuras fue Luca Carlevaris, (1663- 1730), un vedutista italiano que produjo una colección de más de cien vistas, grabadas al aguafuerte en formato postal bajo el título *Le fabbriche e vedute di Venezia* (1703), del cual se hicieron numerosas ediciones posteriores. Estas vistas de Venecia editadas en una colección de grabados, por su carácter de colección de vistas y paisajes de una determinada zona geográfica, podrían considerarse una de las primeras versiones de lo que posteriormente serían los atlas pintorescos. Carlevaris fue uno de los primeros pintores en iniciar esta tradición de representar *vistas* de ciudades. Carlevaris contaba con una formación matemática que le permitió representar amplias escenas en rigurosa perspectiva, donde además se suelen apreciar los detalles de las nubes con gran precisión, así como los contrastes lumínicos. Actualmente es considerado como uno de los creadores, junto a Caspar Adriaansz Van Wittel (1652-1736), de la vista o *veduta*; un formato que después se encargarán de popularizar otros pintores como *Canaletto*.



Figura 28. Luca Carlevaris. Palazzo Vendramino alla Giudecca. 1703. Bibliothèque Nationale de France

La tradición de la *veduta* había sido introducida, sobre todo, por estos artistas de origen norteamericano que comenzaron trabajando en Roma. El holandés Van Wittel, también conocido como Vavitelli, se convirtió en uno de los principales pintores de estas vistas topográficas. Inició su carrera como paisajista realizando vistas topográficas para un proyecto de navegación junto con el ingeniero hidráulico Cornelis Meyer, elaborando un total cincuenta dibujos que dan un testimonio geográfico de la región del Tíber entre Roma y Perugia⁹². Vanvitelli emprendió varios viajes emprendió varios viajes por el norte de Italia realizando vistas de varias ciudades como Bolonia, Florencia, Verona y Venecia y Nápoles, donde a petición del virrey español, Luis de la Cerda, duque de Medinaceli, pintó una serie de cuadros⁹³. Las *vedute* retrataron el paisaje y la

⁹² MEYER, Cornelis. *Modo di far navigabile il fiume Tevere da Perugia a Roma*. Pensieri del Meyer disegnati dal sig. Gasparo Van Wittel olandese in Roma nei primi anni, che da giovane vive in Olanda, Roma, 1676 (MS 1227, Biblioteca dell'Accademia dei Lincei e Corsiniana).

⁹³ En 1687, Luis de la Cerda Fernández de Córdoba, IX Duque de Medinaceli, es nombrado embajador de España en Roma por Carlos II. El aristócrata, amante de las artes, conocería allí al artista holandés. En 1700, ya como virrey de Nápoles, Medinaceli invitó al pintor a visitarle para hacerle el encargo de vistas que inmortalizase la ciudad más visitada por los viajeros del *Grand Tour*, así como de Venecia, Florencia y Roma.

arquitectura de las ciudades italianas con gran exactitud, en amplias vistas panorámicas que comprendían diversos elementos del paisaje agrupados en un solo cuadro⁹⁴.



Figura 29. Gaspar van Wittel. *La Dársena, Nápoles*. 1700-1718. Colección Carmen Thyssen-Bornemisza-Museo Thyssen, Madrid.

Los principales clientes de estos grabados y pinturas fueron los viajeros extranjeros, sobre todo ingleses, que la compraban como recuerdo de su visita, aunque, a veces, también se adquirían desde el país de origen sin haber pisado nunca Italia. Los jóvenes de familias distinguidas británicas que hacían el *Grand Tour*, solían ser los mayores compradores de estas vistas o *vedute*, que coleccionaban como recuerdo de sus viajes.

Los *vedutistas* se encargarían de sintetizar la influencia de varios artistas activos en la zona como Claude Lorrain o Salvator Rosa. A la tradición de los paisajes naturales, que se inspiraban más en una naturaleza poética, la complementarían un nuevo interés por la arquitectura y el paisaje urbanos, una representación específica de una porción de terreno donde se aprecia la presencia del hombre en la naturaleza mediante la construcción de edificios, puertos, etc. La pintura de Canaletto se caracterizaría, además, por una minuciosidad, que podríamos llamar de ojo científico, en la ejecución de todos los elementos que aparecen en el registro pictórico de sus escenas.

Unida a aquella tradición del viaje, algunos viajeros empezaron a buscar lo exótico en lugares más alejados. Algunos inaccesibles para la mayoría, como el continente americano. Dado que no todos los interesados eran capaces de visitar el Nuevo Mundo, el acceso a aquella realidad desconocida se hacía a través de las narraciones y

⁹⁴ Véase VV.AA. *The origins of the Italian veduta*, Providence: Brown University, 1978.

descripciones. Las imágenes no fueron sólo un recurso para acercar el Nuevo Mundo al Viejo sino que, como argumenta Peter Mason, más que *representar el Nuevo Continente* era necesario *presentarlo* a una Antigua Europa, que necesitaba legitimar aquella conexión y hacerla tangible, en términos de veracidad⁹⁵. Mason, que ha dedicado su labor académica a explorar las representaciones de lugares lejanos –en la línea de trabajos como los de Barbara Maria Stafford o Bernard Smith- describe en su libro *Infelicities* cómo se desarrolló una iconografía única, proyectada por los europeos, en el proceso de transmitir las imágenes de lo exótico⁹⁶.

Al enfrentarse el viajero con una naturaleza que no había visto antes –la del Nuevo Continente- el objeto exótico era extraído de su contexto original y, posteriormente, reestructurado de forma que se le pudo dar sentido y un nuevo significado a través de lo pintoresco. La elaboración de bocetos durante el viaje y su reelaboración por parte de los artistas en un entorno europeo, evidencia la necesidad de re-contextualizar el objeto bajo una nueva mirada, la mirada pintoresca. Una forma de traducir las visiones de lo exótico a la que no escapaba ningún viajero, y un modo de entender la naturaleza que, además, estaba íntimamente ligada a la cultura europea y sus valores, por lo que estas imágenes pintorescas serían un medio de *ver* y *poseer* los territorios visitados.

7.2. Poseer el mundo a través de lo pintoresco

La historiografía de lo pintoresco la sitúa como una categoría estética establecida, sobre todo, a partir del siglo XVIII y relacionada con el movimiento romántico. Provenía del vocablo italiano *pittresco*, y expresaba una propiedad de algo que por sus características, cualidades, belleza o singularidad es digno de ser pintado, de ser representado en una obra de arte. Fue empleado por primera vez por Giorgio Vasari en sus *Vidas*, donde usó la expresión *alla pittoresca* para designar algo que es capaz de producir nuevos efectos en el terreno pictórico *a la manera del pintor*. Lo pintoresco era un estímulo, una sensación singular que invitaba al espectador de una determinada escena a reproducirla. Originalmente, el término *pittresco* se usó en estricta conexión con la pintura. Sin embargo, aunque nació en Italia, esta categoría estética acabó por

⁹⁵ MASON, Peter. “From Presentation to Representation: Americana in Europe”, en *Journal of the History of Collections*, 6, 1, 1994, pp. 1-20.

⁹⁶ Véase el capítulo “Infelicities, or the exotic is never at home”, en MASON, 1998, pp. 1-15.

definirse y desarrollarse en Inglaterra a lo largo del siglo XVIII y en paralelo a nuevas categorías estéticas como lo sublime. No podemos realizar aquí una disertación sobre la teoría de lo pintoresco, ya que hay detallados tratados que nos pueden ilustrar sobre el tema con gran autoridad⁹⁷. Sin embargo, nos centraremos aquí en las ideas más destacadas en torno al desarrollo de ese formato específico de publicación, a esa colección de *paisajes itinerantes* que también fue empleada por Humboldt para representar su viaje americano: el Atlas Pintoresco.

Entre los siglos XVIII y XIX fue cuando comenzaron a ser frecuentes los libros titulados *Voyages Pittoresques*, en los cuales los viajeros daban a conocer de forma gráfica y textual la realidad ajena de otros lugares y territorios. Lo pintoresco como categoría estética ha generado una gran producción literaria, pero mi intención no es enumerarlos aquí, sino hacer hincapié en la apropiación de Humboldt del término y el uso que el científico prusiano hace de él. El término abarca un conjunto de ideas sobre el paisaje, tanto real como pintado, que florecieron especialmente en Gran Bretaña. Estos viajes eran relatos destinados a un público bastante amplio y no necesariamente especialista. Mientras tanto, se estaba gestando lo que varios teóricos han llamado “La Edad del Paisaje”⁹⁸. Los viajeros, comenzaban a percibir que junto al atractivo científico de una región, no había que menospreciar los atractivos artísticos que una escena pintoresca provocaba en lo observador⁹⁹.

Esta fue la época de la controversia sobre lo pintoresco y ello se evidencia en la cantidad de tratados que en este periodo de publicaron, principalmente en Inglaterra, entre los que se encuentran *Los placeres de la imaginación* (1724) de Joseph Addison, *Investigación sobre el origen de nuestras ideas de belleza y virtud* (1725) de Hutcheson, *La norma del gusto* (1757) de David Hume e *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello* (1757) de Edmund Burke y la obra que acaba por situarse como la referencia por excelencia *Tres ensayos sobre la belleza*

⁹⁷ Algunos estudios ya clásicos sobre lo pintoresco que podríamos destacar, además de los mencionados HIPPLE, 1957 y ANDREWS, 1989; son PEVSNER, Nikolaus. *The Englishness of English Art*. New York: Praeger, 1956;; HUSSEY, Christopher: *The Picturesque: Studies in Points of View*. London: Frank Cass, 1967; y BALLANTYNE, Andrew: "Genealogy of the Picturesque", en *British Journal of Aesthetics*, 32, 1992, pp. 320-29. Sobre las fuentes documentales en relación al término, además de las comentadas aquí, resulta muy útil el trabajo de ANDREWS, Malcolm (ed.). *The Picturesque: Literary Sources and Documents*. 3 vols. Robertsbridge: Helm Information, 1994. En español destaca la obra de MADERUELO, Javier. *Nuevas visiones de lo pintoresco. El paisaje como arte*, Tegui: Fundación César Manrique, 1996.

⁹⁸ Véase HUSSEY, 1967; y MADERUELO, 2012.

⁹⁹ Véase DIENER, Pablo. "El México pintoresco", en Aguilar, A. (ed.). *Pintor viajero del siglo XIX. Carl Nebel*, México: Artes de México, 2006, pp. 34-47.

pintoresca (1792) de William Gilpin. A la que le siguen, *The Landscape a Didactical Poem* (1794) de Richard Payne Knight y *Essays on the picturesque* (1810) de Uvedale Price, junto a los manuales de jardinería paisajista publicados por Humphrey Repton a final de siglo.

Tres cualidades estéticas principales distinguió Joseph Addison: belleza, grandeza y singularidad. En sus artículos publicados en *The Spectator*, conocidos como *Pleasures of the Imagination* (1712) estableció como motor de lo sublime y lo pintoresco la imaginación. Para él, la imaginación era la fuente de la creación artística oponiéndose al principio clásico del arte basado en reglas académicas y de ese modo, el espectador empezó a ser la figura más importante del proceso artístico, pues la imaginación es una cualidad que está en la mente del observador y no en la obra que se observa. Fue a través de la obra de Addison cuando comenzó a introducirse una estética ligada a lo nuevo, lo irregular y lo singular. Excitar el placer por medio de la imaginación fue lo que promovió el emprendimiento de proyectos estéticos y teóricos que transformarían la representación de la naturaleza y de su percepción. Fue a partir de lo pintoresco, cuando el hombre moderno buscó la experiencia en ese intento de encontrar el placer de la imaginación.

Por otra parte, William Gilpin (1724-1804) asociaría el concepto con la pintura de paisaje, como una categoría relacionada con la variedad y la irregularidad de las formas. Gilpin situaba la novedad como una fuente generadora de placer, una sensación que sobrecoge al viajero “más allá del pensamiento” y que le anima a representar las escenas que observa de una forma que no sólo supone “copiar de la naturaleza” sino a representar “escenas de fantasía”.

Hay otra diversión derivada del conocimiento correcto de los objetos; y ese es el poder de la creación, y de representar escenas de la fantasía; lo que supone más una obra de creación que de copiar de la naturaleza. La imaginación se convierte en una cámara oscura, con la única diferencia de que la cámara representa los objetos como realmente son: mientras que la imaginación, impresionada por las más bellas escenas, y obligada por las reglas del arte, forma sus imágenes, no sólo de las más admirables partes de la naturaleza; sino en el mejor gusto¹⁰⁰

¹⁰⁰“There is still another amusement arising from the correct knowledge of objects; and that is the power of creating, and representing scenes of fancy; which is still more a work of creation, than copying from nature. The imagination becomes a camera obscura, only with this difference, that the camera represents objects as they really are: while the imagination, impressed with the most beautiful scenes, and chastened by rules of art, forms it's pictures, not only from the most admirable parts of nature; but in the best taste”, GILPIN, 1792, p. 52. Traducción propia

Para Gilpin, una escena era pintoresca si poseía "ese tipo de belleza que es agradable en un cuadro"¹⁰¹. Como admirador de la naturaleza, Gilpin pasaba largas temporadas admirando los alrededores de la campiña inglesa. Descubrió que la belleza de la naturaleza no sólo debía ser observada sino que necesitaba representarse ordenando sus elementos adecuadamente. Por ello Gilpin animó a los viajeros a viajar y analizar la naturaleza con ojo de pintor, componiendo sus partes formando un *todo*, un cuadro comprensible en una escena; una forma de ver la naturaleza que nos recuerda mucho a la visión totalizadora del *cuadro* de la naturaleza de Humboldt: "Es la necesidad de una unidad, en un todo, en la pintura. El ojo que percibe una vista compleja debe ser capaz de comprender el cuadro como un solo objeto, para estar satisfecho"¹⁰².

A finales del siglo XVIII, el término pintoresco ya se había extendido desde el ámbito de la pintura, la arquitectura y el jardín hasta otras esferas y será reformulado por teóricos como Price, Payne Knight y Repton¹⁰³ que entraron en la llamada "picturesque controversy"¹⁰⁴. Estas categorías suponen la esencia de lo que será el hombre moderno y por descontando, estas nuevas aproximaciones a la naturaleza generaron nuevas definiciones de belleza. De ese modo, el viaje pintoresco se convirtió en una búsqueda de la belleza en sus formas más curiosas y sorprendentes y acabaría por desembocar en el encuentro de lejanos territorios. Las imágenes de otros paisajes abrieron las puertas hacia nuevas ensoñaciones en el hombre moderno, que empezaba a sentir que podía manipular la naturaleza. Como hemos mencionado anteriormente, este vocablo provenía del italiano *pittresco*, tal como lo empleó Vasari en sus *Vidas*, donde lo usó para referirse a lo que se reproduce a la manera del pintor. Por lo tanto, lo pintoresco, desde sus inicios, se entendió en estricta conexión con la pintura. Numerosos científicos, en sus viajes, empezaron a asumir estos preceptos y a aplicarlos dentro de una nueva sensibilidad, así como los pintores, utilizaron los preceptos matemáticos para sus representaciones naturales, en una fusión entre parámetros científicos y artísticos.

¹⁰¹ "That kind of beauty which is agreeable in a picture", GILPIN, William. *An essay on prints*, London: Straman, 1802, p. XII. Traducción propia.

¹⁰² "Hence the necessity of unity, or a whole, in painting. The eye on a complex view must be able to comprehend the picture as one object, or it cannot be satisfied", *Ibíd*, p. 6.

¹⁰³ Véase PAYNE KNIGHT, Richard. *An Analytical Enquiry into the Principles of Taste*, London: T. Payne, 1805; REPTON, Humphry. *An Inquiry into the Changes of Taste in Landscape Gardening, with some Observations on its Theory and Practice*. London: J. Taylor, 1806; PRICE, Uvedale. *Essays on the Picturesque as Compared with the Sublime and the Beautiful*, London: J. Mawman, 1810.

¹⁰⁴ Sobre la "picturesque controversy" véase DYCK, Dorothy. *The development of the Picturesque and the Knight-Price-Repton Controversy*. Thesis dissertation presented to the Department of Art History in McGill University, Montreal, 1991.

Algunos historiadores del paisaje, han demostrado que lo pintoresco estaría, realmente, muy ligado a la corriente de pensamiento crítico del empirismo británico:

Los mecenas ingleses solían ser admiradores de las pinturas de paisajes de Claude Lorraine y Nicolas Poussin, que habían estado viviendo en Roma durante gran parte de su vida y gustaban de evocar escenas de la Arcadia clásica, tomando el paisaje de la campiña romana como su inspiración. De forma abstracta el surgimiento de la informalidad en el diseño de jardines coincide con el creciente interés en el empirismo. Una devoción por la geometría racional dio paso a la observación cuidadosa de las aparentes irregularidades del mundo natural¹⁰⁵

Las ideas del empirismo inglés consideraban a la experiencia como principal base del conocimiento, oponiéndose al racionalismo que propone que el conocimiento tiene su fundamento en la razón; y al innatismo, que sostiene que el sujeto posee ideas innatas anteriores a cualquier experiencia. Para los empiristas, el sujeto que conoce nace como un folio en blanco, en la cual se imprimen todas las impresiones del mundo externo mediante la percepción le transmiten los sentidos¹⁰⁶. Los filósofos empiristas se cuestionaron acerca de la mejora moral del individuo y el análisis del gusto, dando a las reflexiones acerca de la ética y de la estética un lugar destacado. En el llamado *moral sense* británico, lo bueno se relacionaba con la virtud y lo bello, mientras que lo malo estaba ligado al vicio y lo feo, cuestiones sobre las que discernirá David Hume en su obra *Of the Standard of Taste* (1757). Esta subjetivación del gusto es uno de los principales aportes de la estética empirista inglesa del siglo XVIII, que se transformó en la principal consecuencia y efecto teórico de dicho cambio, por haber puesto el énfasis en la percepción y la imaginación por encima de la belleza unívoca y absoluta de las obras de arte, produciendo la modificación sustancial en la forma en que se representaba y se percibía el mundo.

Por otra parte, el término abarca una gran amplitud de tal manera que, ligado a la creación de jardines y la manipulación humana de la naturaleza, implicaba no sólo a la pintura, sino también a la poesía, la arquitectura y la jardinería. Aunque pintores y poetas dirigieran su mirada hacia la naturaleza, ésta seguía siendo una metáfora y

¹⁰⁵ “English patrons were often admirer by the landscape paintings of Claude Lorrain and Nicolas Poussin, both of whom has been based in Rome for much of their lives and liked to evoke scenes of Classical Arcadia, taking the landscape of the Roman *Campagna* as their inspiration. More abstractly the rise of the informality in garden design coincides with a growing interest in empiricism. A devotion to rational geometry gave way to careful observation of the apparent irregularities of the natural world”, THOMPSON, Ian. *Landscape Architecture: A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press, 2014, p.5. Traducción propia.

¹⁰⁶ Los empiristas ingleses serían un punto de discusión para Kant, que se opone a este empirismo, diciendo que si bien acepta que todo conocimiento comienza con la experiencia, éste debe ser validado a través de la razón.

contenía un gran valor alegórico, la educación clásica británica todavía entendía la naturaleza idealizada en alusión a Poussin, Lorraine y el Paraíso Perdido de Milton. Para Kwa, en la poesía de Milton había ciertas afinidades con lo que después sería el concepto de lo pintoresco:

Paradise Lost contiene descripciones de “landskips”, pero no se refieren a lo que se observa en el aire libre. Milton hace con la poesía lo que hace el pintor con pintura. Sus paisajes son pinturas verbales, con una iconografía bastante bien circunscrita. Aquí existe cierta afinidad con el concepto de lo pintoresco¹⁰⁷

De esta idea metafórica de la naturaleza se servían también muchos paisajistas que trabajaban en el arte del jardín. Progresivamente, la gran mayoría de artes, como poesía, jardinería, pintura y arquitectura, se unían a través del paisaje gracias al desarrollo de lo pintoresco. Aunque algunos de esos pintores holandeses que elogia Humboldt, tenían fama de pintar la naturaleza de forma *realista*, los historiadores del arte posteriores han atacado esa idea de realismo¹⁰⁸ porque sus paisajes siguen siendo claramente alegorías; aunque sus elementos aislados sean fruto de un estudio científico riguroso de las especies de plantas y árboles del paisaje, en su conjunto, siguen representando escenarios ideales e imaginados, cargados de simbolismo poético.

Entre estos caminos cruzados entre pintura, arquitectura, paisaje y poesía, la tradición inglesa de la jardinería paisajista se desarrolló unas categorías estéticas y unos preceptos teóricos determinados.

Los manuales de jardinería publicados por Humphry Repton (1752–1818) como *Sketches and Hints on Landscape Gardening* (1795) generaron un estilo de construcción paisajista que se convirtió en modelo y acabó por caracterizar la mayor parte de la campiña inglesa. Para ayudar a los clientes a visualizar sus diseños, Repton produjo los llamados *Red Books*, unos libros que contenían acuarelas junto con un texto explicativo que mostraban el antes y el después del paisaje tras su intervención.

¹⁰⁷ “Paradise Lost contains descriptions of “landskips” but they do not refer to what can be observed in the open air. Milton does with poetry what a painter does with paint. His landscapes are verbal paintings, with a rather well circumscribed iconography. There is some affinity here with the concept of the picturesque”, KWA, 2005, p. 150. Traducción propia.

¹⁰⁸ Véase JONGH, Eddy de. *Questions of Meaning: Theme and Motif in Dutch Seventeenth Century Painting*, Leiden: Primavera Pers, 2000.

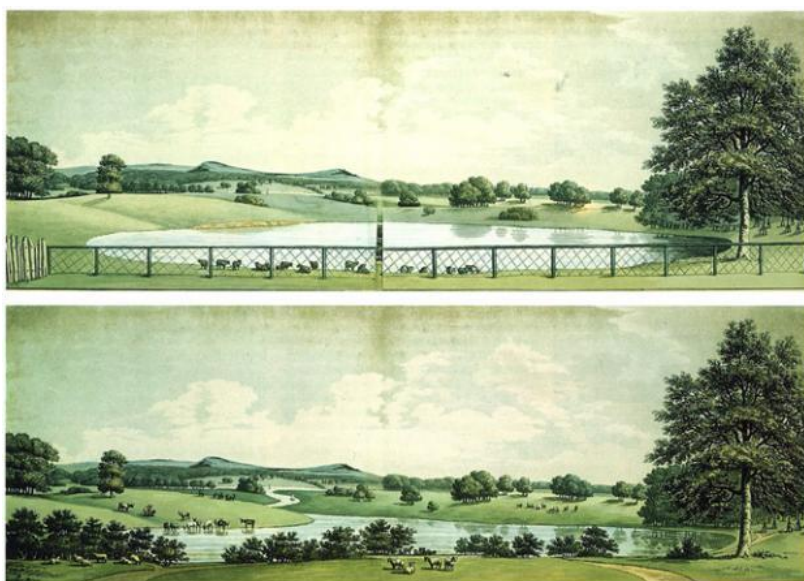


Figura 30. Humphry Repton. *Before and after sketches*. s. XVIII. The Morgan Library, Nueva York.

La jardinería acabó por demostrar que el hombre podía, realmente, manipular la naturaleza a su antojo. En la jardinería, el arte del paisaje concebido por una *mirada pintoresca*, como sostiene Gilpin, supone construir un jardín que siga los principios del arte pictórico, es decir, hacer que el jardín se asemeje a una pintura. Por una parte el jardín reproduce las escenas de la naturaleza que, a su vez, han sido reproducidas en la pintura de paisaje, especialmente las composiciones de Nicolas Poussin, Claude Lorrain y Salvatore Rosa. Una descripción pintoresca se nutría de referentes pictóricos concretos y declarados, específicamente, por los críticos ingleses que con sus tratados definieron esta categoría, pero que simula mostrarnos una naturaleza despojada de referente, una naturaleza *natural*, configurada directamente con sus elementos básicos; agua, tierra, aire.

Por lo tanto, el juego mimético es doble porque además, el jardín —y con él el arte del paisaje—, pretende acentuar el valor *natural* de la escena creada, dando un “efecto de realidad” de forma simbólica, acentuando el cruce entre arte y naturaleza¹⁰⁹. Se trataba de crear un efecto real, una recreación de la naturaleza artificialmente creada. La confrontación descansa en esta problemática relación arte-naturaleza, para Horace Walpole y otros teóricos, lo artístico sería aquello que oculta su arte y revela su

¹⁰⁹ Este “efecto de realidad” del paisaje pintoresco queda claramente expuesto en *El arte de los jardines modernos* (1780), de Horace Walpole. A finales del XVIII, Walpole se suma a otros pensadores ingleses de principios de siglo que opusieron el jardín artificial al natural.

naturalidad¹¹⁰. Por lo tanto, lo artístico se relacionaría con un paisaje cuanto que se asimila a la naturaleza y el artificio con la escena que se percibe mas ornamentada y enriquecida por el arte. Estos son dos rasgos muy contradictorios: por una parte la composición pintoresca busca representar lo natural, pero a su vez, la naturaleza puede ser embellecida pictóricamente. Estas ideas llevaron a los viajeros a buscar la belleza en los puntos de vista que ésta fuese más atractiva e intentar representarla a través del arte.

De este modo se popularizó el término de *vistas* en las publicaciones de viajes pintorescos. Numerosos viajeros, artistas y científicos, muchos de ellos ingleses o relacionados con la academia, empezaron a captar y poseer paisajes a través de sus *vistas* a lo largo del mundo. Aquella idea de componer vistas, paisajes y jardines, nos revela mucho más sobre lo que significó para los viajeros captar la naturaleza a partir de la visión pintoresca. La idea de Gilpin de que el jardín podía asemejarse a una pintura – especialmente las composiciones de Nicolas Poussin, Claude Lorrain y Salvatore Rosa – y a su vez debía acentuar el valor natural de una escena creada, corrobora aquella existencia del cruzamiento mimético entre arte y naturaleza. De modo que un jardín pintoresco, un paisaje pintoresco, una descripción pintoresca se nutren de referentes pictóricos concretos y declarados, concretamente, por los críticos ingleses que con sus tratados definieron la categoría, pero simulan mostrarnos una naturaleza *natural*, una naturaleza *real*¹¹¹.

La identificación de la jardinería paisajista con Inglaterra es tal que en el resto de Europa se extendió la acepción del estilo de “jardín inglés” a cualquier combinación de praderas, pequeños lagos y grupos irregulares de árboles. Más que un estilo, fue la expresión de la nueva sensibilidad que se configuraba en el marco cultural de la Ilustración o, como la ha definido Maderuelo, “una forma intelectual bajo la cual los británicos entendieron el mundo, el territorio, el paisaje y la ciudad”¹¹². La transformación del territorio se convertía en una de las artes mayores y con ello, los terratenientes podían disfrutar de *sus* tierras, de poseer una porción de la naturaleza y ejercer su derecho a sentirse propietarios, apreciando y reproduciendo en ella sus ideales, modificando sus formas y convirtiendo el paisaje en *su* jardín. Como ya observó Nygren, Gilpin había defendido las escenas pintorescas, en oposición a lo sublime, por

¹¹⁰ Shaftesbury, en *The Moralists* (1709), sostenía que una escena natural debe efectivamente representar a la naturaleza en toda su rudeza e irregularidad.

¹¹¹ DEPETRIS, Carolina. “Arte y ciencia en el viaje pintoresco de Frédéric de Waldeck”, en *Península*, 4, 2, 2009, pp. 13-31.

¹¹² MADERUELO, 2012.

su carácter pragmático, heredado de los primeros colonos, cuyo objetivo era el de poseer y cultivar la tierra, más que el de admirarla¹¹³.

Al mismo tiempo que en la segunda mitad del siglo XVIII, en un momento en el que el viaje a Roma se había hecho especialmente popular como parte de la formación de los estudiantes de la élite burguesa, la visión racional de una naturaleza creada daba paso al deseo de experimentar nuevas experiencias paisajísticas. Aunque una gran parte de los viajeros del *Grand Tour* visitaban, sobre todo, las ciudades italianas, y así dejaron testimonio en publicaciones como *Voyage pittoresque ou Description des royaumes de Naples et de Sicile*,¹¹⁴ de Jean-Claude Richard de Saint-Non (1727-1791); muchos empezaban a interesarse por nuevos fenómenos naturales que les sorprendieran y que les transformaban en auténticos exploradores. Para Barbara Maria Stafford, fue a partir de las expediciones de Cook en el Pacífico, cuando la naturaleza acabaría finalmente por emanciparse por completo del arte convirtiéndose en un modelo para el arte por sí misma, y los pintores empezaron a buscar la representación de la naturaleza tal como era.

Ciencias como la biología, botánica y meteorología, no sólo informaban sobre las propiedades físicas de los elementos naturales, sino también sobre su formación e influencia de su medio a lo largo del tiempo. Por lo tanto, la tierra se convirtió en un repositorio de gran interés histórico, donde el científico podía observar, más que mirar¹¹⁵. Esa idea de la historia contenida dentro de la naturaleza tenía la capacidad de inspirar tanto a viajeros científicos como románticos¹¹⁶. La diferencia entre los viajeros románticos del *Grand Tour* y los exploradores científicos, como han demostrado tanto Stafford como Dorinda Outram, residía en la autoridad que daba a los segundos el hecho de elaborar sus ilustraciones en el momento del viaje, en el instante en que se enfrentaban a la naturaleza, lo que se ha llamado en la literatura anglosajona *on the spot*. Mientras que el *Grand Tour* era un viaje, en mayor o menor medida, predeterminado, los exploradores científicos no tenían necesariamente preconcepción alguna de los paisajes que iban a encontrar. Es lo que Outram ha definido como el establecimiento de

¹¹³ NYGREN, 1986, p. 18.

¹¹⁴ SAINT-NON, Jean-Claude Richard de: *Voyage pittoresque ou Description des royaumes de Naples et de Sicile*, 5 vols., Paris, 1781-6.

¹¹⁵ “The scientific observer looks at, not over, that which he explores”, STAFFORD, 1984, p. 54. Traducción propia.

¹¹⁶ SMETHURST, Paul. *Travel Writing and the Natural World 1768-1840*, New York: Palgrave Macmillan, 2012, p. 38.

la novedad –una categoría que podemos relacionar con el asombro en Burke- como una forma de experiencia y representación desarrollada a lo largo del siglo XVIII¹¹⁷.



Figura 31. *Tombeaux près de Mylasa* de *Voyage Pittoresque de la Grèce* .1782.

Tanto la búsqueda de lo exótico, como de nuevos objetos y escenas naturales, ampliaron el espectro a otro tipo de viajes, acompañando a marinos como James Cook –como fue el caso de William Hodges- o eligiendo nuevas rutas fuera de Italia, como la campaña inglesa, los recorridos fluviales por los Países Bajos y otros lugares de Europa¹¹⁸. Numerosos álbumes de ilustraciones hechos a partir de esos viajes se publicaron en esos años. Entre 1780 y 1786, Jean-Benjamin de Laborde (1734-1794) publicó *Tableaux de la Suisse, ou voyage pittoresque fait dans les xiii cantons du corps helvétique*¹¹⁹, una colección en cinco tomos, y en 1787 publicaba su *Voyage pittoresque de la France*¹²⁰.

¹¹⁷ Véase STAFORD, 1984 y OUTRAM, 1999.

¹¹⁸ Ya hemos hablado del viaje de William Gilpin, por los alrededores de Inglaterra, que le servirían para publicar *Observations on the River Wye and several parts of South Wales* (1782), *Tour in the mountains and lakes of Cumberland and Westmoreland* (1789) y *Tour in the highlands of Scotland* (1789) que tuvieron un gran éxito. Además del viaje que el propio Humboldt junto a Georg Forster por esos lares, completando su ruta a través de los Países Bajos, Inglaterra y Francia, y que quedó plasmada en *Voyage philosophique et pittoresque sur les rives du Rhin, à Liège, dans la Flandre, le Brabant, la Hollande, l'Angleterre, la France, etc.* (1795-6).

¹¹⁹ LABORDE, Jean-Benjamin de. *Tableaux de la Suisse, ou voyage pittoresque fait dans les XIII cantons du corps helvétique*, Paris: Lamy, 1780-6.

¹²⁰ *Voyage pittoresque de la France avec la description de toutes ses provinces ouvrage national dédié au Roi*, París: Lamy.

La búsqueda de “lo nuevo” llevó a numerables artistas a intentar alcanzar las cimas más altas e intentar adentrarse en las regiones más recónditas. Entre 1782 y 1787, Jean-Pierre-Louis-Laurent Houel (1735-1813) publicó su *Voyage pittoresque des isles de Sicile, de Malte et de Lipari, où l'on traite des Antiquités qui s'y trouvent encore; des principaux Phénomènes que la Nature y offre*¹²¹ que mostraba unas impresionantes vistas del cráter del Vesubio. Durante el viaje, él mismo elaboró alrededor de 164 dibujos realizados *on the spot*. En 1782, Choiseul-Gouffier, publicó *Voyage pittoresque de la Grèce*¹²².



Figura 32. William Hodges. *Monuments in Easter Island*. Auckland Art Gallery, New Zealand.

Algunos llegaron incluso hasta regiones mucho más lejanas, como fue el caso de William Hodges, que además de viajar con Cook por las Islas del Pacífico, decidió ejercer otro viaje en solitario que le valió la publicación de *Travels in India* en 1793¹²³. En 1805, ese viaje, traducido al francés como *Voyage pittoresque de l'Inde fait dans les années 1780-1783*¹²⁴, pasó a formar parte de una obra general llamada *Collection portative de voyages traduits de différentes langues orientales et européennes* dedicada, sobre todo, a los viajes por Oriente y de la cual se convirtió en el tomo IV. Thomas Daniell publicaba por esas fechas su relato del viaje por la India en la llamada *Oriental*

¹²¹ HOUEL, Jean-Pierre-Louis-Laurent. *Voyage pittoresque des isles de Sicile, de Malte et de Lipari, où l'on traite des Antiquités qui s'y trouvent encore; des principaux Phénomènes que la Nature y offre*, Paris: De l'imprimerie de monsieur, 1782.

¹²² CHOISEUL- GOUFFIER, Marie-Gabriel-Auguste-Florent, comte de. *Voyage pittoresque de la Grèce*, Paris: Tilliard, 1782.

¹²³ HODGES, 1793. En 1794 se publicó una edición corregida editada por J. Edwards.

¹²⁴ Traducido por Louis-Mathieu Langlès (1763 -1824), académico francés y orientalista.

Scenery (1795–1807) y *A Picturesque Voyage to India by the way of China* (1810). Varios de estos autores aparecen referidos en los textos de Humboldt y se pueden asumir como inspiración para elaborar su Atlas Píntoresco, que luego se llamó *Vistas de las Cordilleras y los Monumentos de los Pueblos Indígenas de América*.

Ya no se trataba únicamente de crear una vista – o *veduta*– donde se mostrara una escena artística, de forma píntoresca, sino que además se buscaba recopilar información sobre las regiones que se encontraban, su naturaleza, sus gentes y sus monumentos. En 1800, Jacques Grasset de Saint-Sauveur (1757-1810), publicaba *Voyage historique, littéraire, et pittoresque dans les isles et possessions ci-devant vénitiennes du Levant... accompagné d'un atlas de trente planches, composé de la carte générale des mouillages, des vues, des costumes et monumens anciens, et des médailles et inscriptions grecques et romaines*¹²⁵, publicación que se acompañaba de un atlas que contenía no sólo mapas, sino también imágenes de los monumentos, trajes y costumbres de sus habitantes.

Otros viajes publicados en esa misma línea fueron, en 1802, *Voyage Pittoresque et Historique de l'Istrie et de la Dalmatie, rédigé d'après l'itinéraire de L. F. Cassas, par J. Lavallée*¹²⁶ y *Voyage pittoresque de la Syrie, de la Phoenicie, de la Palestine et de la Basse-Égypte*, en dos tomos, ambos de Louis François Cassas (1756-1827) que elaboró sus propios dibujos que, finalmente, fueron finalizados por diversos grabadores¹²⁷. Como en el caso de Humboldt, sucedía que los científicos viajeros no poseían suficiente destreza para elaborar sus propios dibujos sobre el terreno y a la vuelta de su viaje, contrataban a diversos artistas para que se encargaran de esta tarea.

7.3. El legado clásico en las vistas americanas

Como hemos comentado, hasta el momento de esplendor del paisaje americano, del que hablaremos en capítulos posteriores, la obra de Humboldt fue uno de los primeros intentos en describir y profundizar en la idea de paisaje tropical. Sin embargo, la forma en la que Humboldt representó América, poco tiene que ver con las imágenes tropicales

¹²⁵ París: Tavernier, 1800.

¹²⁶ CASSAS, Louis François. *Voyage Pittoresque et Historique de l'Istrie et de la Dalmatie, rédigé d'après l'itinéraire de L. F. Cassas, par J. Lavallée*, París: Didot, 1802.

¹²⁷ Los dibujos preparatorios se encuentran en The Getty Research Institute: Louis François Cassas Materials- Preparatory drawings (5 boxes, 21 flat file folders) REF: 840011.

que mostrarían un paisaje americano con valor propio. Aunque Humboldt trataría en sus textos de reivindicar una naturaleza americana que no tenía por qué ser inferior a la Europea, como afirmaban muchos de sus contemporáneos, la tradición paisajística pintoresca y la obra gráfica de su Atlas, realizada bajo las directrices de pintores europeos de academia, creó escenas que se asemejaron demasiado a los viajes pintorescos del *Grand Tour*. En línea con el argumento de Mary Louise Pratt, en el que reflexiona sobre el monopolio de los discursos europeos que primaron en las descripciones sobre América, donde el sujeto blanco y masculino impone el discurso paisajístico europeo, “aquel cuyos ojos imperiales pasivamente contemplan y poseen”¹²⁸, gran parte de las láminas de Humboldt responderían a esta idea de apropiación del discurso de las artes europeas.

Para la producción visual de la obra de Humboldt y la elaboración de sus *vistas americanas*, existen tres capitales europeas principales que son París, Berlín y Roma. En la primera residió gran parte de su vida y editó principalmente su trabajo, la segunda era el lugar de su origen y con la que nunca dejó de mantener el contacto. Por último, Roma, no sólo era la capital de las artes y centro obligado de paso de todos los intelectuales que se decidían a emprender su *Grand Tour*, sino que además era el gran referente artístico alemán¹²⁹. Allí contactó Humboldt con diversos pintores, muchos de origen germánico, que se encontraban en la capital¹³⁰, junto a otros artistas de nacionalidad francesa e italiana, tal como advertían los editores de la edición reducida, justificando la dificultad para reproducir todas sus imágenes¹³¹.

Entre abril y octubre de 1805, Alexander von Humboldt dejó París para visitar a su hermano Wilhelm, que era embajador de Prusia ante el Vaticano. Roma supuso para Humboldt una experiencia vital en su aprendizaje estético. Había tenido la oportunidad de hacer un pequeño tour por el norte de Europa pero no había realizado, en su juventud, el tradicional *Grand Tour* italiano. Aunque este episodio de la vida de

¹²⁸ PRATT, 2010, p 35.

¹²⁹ El clasicismo alemán estaba en pleno auge tras el éxito que había supuesto la obra de Winckelmann, *Historia del arte en la antigüedad* (1764), seguido la publicación del *Viaje a Italia* de Goethe, cuya narración de su estancia en la península entre 1786 y 1788 marcó una nueva forma de relato estético del viaje. Véase GOETHE, 1891.

¹³⁰ GONZÁLEZ, Beatriz. "La escuela de paisaje de Humboldt", en Holl, Frank. *El regreso de Humboldt*, Quito: Imprenta Mariscal, 2001, pp. 87-90.

¹³¹ "L'Atlas pittoresque qui accompagne l'édition in -4° du Voyage de MM. de Humboldt et Bonpland dans les régions équinoxiales du nouveau continent, forme un volume grand in-folio, orné de soixante-neuf planches exécutées par les premiers artistes de Paris, de Rome et de Berlin". Véase la introducción de los editores en HUMBOLDT, *Vues*, tome 1, 1816, p.5.

Humboldt es generalmente conocido, no ha recibido excesiva atención por parte de sus biógrafos que se han consagrado principalmente al viaje americano¹³². Tras su vuelta, su principal intención había sido centrarse en la publicación de sus trabajos. Se instaló en París donde estuvo en contacto con los mejores científicos de la época como Jussieu, Laplace, Cuvier y Delambre. Progresivamente, sus publicaciones se iban concretando junto a sus editores Schoell y Cotta, y al igual que había estado colaborando con los mejores científicos de París para perfeccionar sus textos, Humboldt debía contar con los mejores ilustradores para una de las cuestiones más importantes, los grabados que completaran visualmente sus obras, así que decide volver en busca de pintores y grabadores a la gran cuna del arte, Italia.

Durante más de seis meses, viajó por la península itálica desde Mont-Cenis al Vesubio, pasando por Turín, Génova, Milán, Bolonia, Como, Florencia y Roma, donde permaneció la mayor parte del tiempo. No era su primera vez en la capital italiana, ya había estado allí en dos ocasiones anteriores; una primera vez en 1795, en una visita en calidad de administrador de minas, y otra vez dos años más tarde, en 1797 tras recibir la herencia materna que le permitiría abandonar su puesto al servicio minero y emprender uno de sus primeros viajes independientes, inaugurando su nueva vida con un *petit tour* por Italia¹³³.

Allí tuvo la oportunidad de acceder a multitud de manuscritos los códices que junto a los de Viena, Velettri y Berlín, supusieron la fuente principal de los dibujos jeroglíficos en *Vues des Cordillères* y que le sirvieron para comparar tradiciones e imágenes, algunas de monjes y misioneros¹³⁴. Además, de su estancia en Roma, se benefició del contacto con artistas para ponerlos al servicio de la ciencia en la elaboración de sus imágenes, y empleó parte de su tiempo en un arduo trabajo de archivo en las colecciones del Vaticano:

¹³² Se puede encontrar un estudio más minucioso, aunque breve, sobre el este viaje en RIECK, Hans. "Alexander von Humboldts Reise durch Italien (1805)", *Petermanns Geographische Mitteilungen*, 121, 1977, pp. 23-26.

¹³³ BOURGUET, Marie-Noëlle. *Écriture du voyage et construction savante du monde: le carnet d'Italie d'Alexander von Humboldt*, Preprint 266, Berlin: Max-Planck-Inst. für Wissenschaftsgeschichte, 2004. p. 3.

¹³⁴ "Après mon retour en Europe, en examinant à Rome les manuscrits mexicains de la bibliothèque du Vatican, j'ai vu que cette même tradition se trouve consignée dans un manuscrit de Pedro de los Rios, religieux dominicain, qui, en 1566, copia sur les lieux toutes les peintures hiéroglyphiques qu'il put se procurer", HUMBOLDT, 1810, p. 31

He mandado a realizar aquí muchos dibujos. Hay pintores que de mis pequeños esbozos realizan cuadros. Han dibujado el Río Vinagre¹³⁵, el Puente de Icononzo¹³⁶, el Cayambé¹³⁷... También he encontrado un tesoro, un manuscrito mexicano del cual publicaré varias láminas¹³⁸. Ya las he hecho grabar aquí¹³⁹

Además de preparar varios de los diseños de sus ilustraciones, Humboldt pudo realizar junto a Gay-Lussac diversas observaciones sobre la composición del aire y el magnetismo terrestre¹⁴⁰. Por otra parte, los hermanos Humboldt no se habían visto desde la vuelta del periplo americano, y este viaje posibilitó la entrega de documentación sobre las lenguas amerindias que tanto interesaban a Wilhelm, además de servir como punto de reencuentro y una oportunidad para relatar su experiencia en sociedad.

Alexander se introdujo en aquel ambiente artístico y cultural en toda su plenitud, tal como era habitual en él. Su hermano residía allí desde 1802 y ya era un personaje clave de los círculos habituales de la vida erudita de la capital italiana. Sobre la prolífica vida social que se mantenía en la residencia de los Humboldt, hace referencia en su *Note sur le voyage de Humboldt et Gay-Lussac en Italie*:

La maison de mon frère, alors ministre à Rome, était d'autant plus animée qu'à cette époque Madame de Staël faisait les délices de la ville éternelle, que les grands artistes Thorwaldsen et Rauch fréquentaient journellement¹⁴¹

La casa de su hermano Wilhelm, en Roma, se había convertido en un lugar estratégico de reunión para la mayor parte de los intelectuales extranjeros que visitaban el país. Entre ellos se encontraba la escritora de origen suizo y establecida en París, Anne-Louise Germaine Necker (1766-1817) más conocida como Madame de Staël, una figura que había ejercido gran influencia en la vida cultural parisina gracias a sus salones

¹³⁵ "Cascade du Río de Vinagre", n° XXX de *Vues des Cordillères*. Dibujado por Koch en Roma según un esbozo de Humboldt; grabado por Arnold en Berlín.

¹³⁶ "Ponts naturels de l'Icononzo", n° IV de *Vues des Cordillères*. Dibujado según un esbozo de Humboldt; grabado por Bouquet en París. En algunas reproducciones de la lámina aparece como autor del grabado Gmelin, pero el propio Humboldt confirma la errata en su texto de Vues, 1810, p.13

¹³⁷ "Volcán de Cajambé", n° XLII de *Vues des Cordillères*. Dibujado por Marchais según un esbozo de Humboldt; grabado por Bouquet.

¹³⁸ Se trata del Códice Borgia. Los manuscritos del Vaticano le sirvieron a Humboldt para ilustrar multitud de sus grabados: n° XIII, XIV, XXVI y LX de *Vues des Cordillères*, 1810, pp. 56-89; 202-211.

¹³⁹ "J'avais fait beaucoup dessiner ici. Il y a des peintres qui de mes plus petites esquisses font des tableaux. On a dessiné le Río de Vinagre, le Pont d'Icononzo, le Cayambé... J'ai aussi trouvé chez Borgia un trésor, un manuscrit mexicain dont je publierai plusieurs planches. J'en ai déjà fait graver ici", Carta de Humboldt a Bonpland; Roma, 10 de Junio de 1805, en HAMY, Ernest-Théodore. *Lettres américaines d'Alexandre de Humboldt (1798-1807) précédées d'une notice de J.-C. Delamétherie et suivies d'un choix de documents en partie inédits*, Paris: E. Guilmoto, 1905, p. 191.

¹⁴⁰ BOURGUET, p. 11.

¹⁴¹ Véase HAMY, pp. 244- 247.

donde se reunían los intelectuales, artistas, políticos y nobles más célebres de la época. Parece ser que el mismo espíritu reinaba en casa de Wilhelm von Humboldt, donde ella misma fue recibida durante su estancia en la capital, coincidiendo en su círculo con un Alexander von Humboldt recién llegado de su viaje transatlántico¹⁴², así como con varios artistas y científicos como Bertel Thorwaldsen (1770-1844), Christian Daniel Rauch (1777- 1857) o Christian Leopold von Buch (1774-1853).

Fue durante la estancia italiana cuando Humboldt preparó la parte pictórica de su *Atlas Pittoresque*. Algunos de los pintores de renombre de esta época que transformaron las memorias americanas de Humboldt en material ilustrado fueron Josef Anton Koch (1768-1839), Gottlieb Schick (1776-1812), Johann Friedrich Gmelin (1760-1820) o Jean Thomas Thibault (1757-1826); artistas formados en París, Roma y Berlín. Además de estos y otros dibujantes que convirtieron sus bocetos y esquemas en grabados, hay ilustraciones que provenían de otros manuscritos y colecciones privadas. En definitiva, Humboldt fue autor intelectual de la obra escrita pero no de las ilustraciones finales. Los pintores escogidos por Humboldt habían sido seleccionados a conciencia, y él mismo pasó un largo tiempo en capitales europeas asesorando a los que iban a representar sus dibujos. Estamos ante una obra que debió ser reproducida en su mayoría por artistas que, podemos llamar, de gabinete; pintores y grabadores que seguían las instrucciones de Humboldt, pero que mayoritariamente nunca habían salido de Europa ni habían podido contemplar las imágenes que ellos mismos reproducían. En varias ilustraciones se apunta que el dibujo se hizo a partir de bocetos del propio Humboldt, realizados sobre el terreno –con la dificultad que ello conlleva- y terminadas por los artistas europeos.

Humboldt era conocedor de estas dificultades y por eso, se justificaba afirmando que había tratado de dar la mayor exactitud a la representación de los grabados, pero por las circunstancias en las que había tenido que dibujar, sus bocetos podían ser imperfectos y los artistas habían tenido que completarlos de la mejor forma posible:

He tratado de dar la mayor exactitud a la representación de los objetos que ofrecen estos grabados. Aquellos que se ocupan de la parte práctica de las artes saben lo difícil que es supervisar el gran número de grabados que componen un atlas pintoresco. Si algunos de ellos no menos perfectos de lo que los conocedores pudieran desear esta imperfección no debe ser atribuida a los artistas encargados, bajo mis ojos, de la ejecución de mi

¹⁴² BLENNERHASSETT, Charlotte. *Madame de Staël: Her Friends, and Her Influence in Politics and Literature*, vol. 3, New York: Cambridge University Press, 2013, p. 134.

obra, sino a los bocetos que yo hice en el lugar [al natural] en las circunstancias más penosas¹⁴³.



Figura 33. Bocetos del *Atlas Pittoresque*, realizados por Humboldt (izq.) y las obras finales hechas por artistas en Europa (dcha.). 1810.

Humboldt era un excepcional teórico, conocedor de la teoría artística y, sin embargo, la precariedad de condiciones en el momento de la elaboración de sus dibujos queda patente si comparamos sus bocetos con la obra final, acabada en Europa. De hecho, si observamos las imágenes con detenimiento y comparamos los bocetos y la ilustración final, veremos que la reelaboración del dibujo se aprecia sobradamente. Humboldt era un excepcional teórico, conocedor de la teoría artística y, sin embargo, la exactitud en el dibujo no se muestra en sus bocetos, quizá por lo precario de la situación al elaborarlos.

¹⁴³ “J’ai traité de donner la plus grande exactitude à la représentation des objets qu’offrent ces gravures. Ceux qui s’occupent de la partie pratique des arts savent combien il est difficile de surveiller le grand nombre de planches qui composent un *Atlas Pittoresque*. Si quelques unes sont moins parfaites que les connaisseurs ne pourraient le désirer cette imperfection ne doit pas être attribuée aux artistes chargés, sous mes yeux de l’exécution de mon ouvrage, mais aux esquisses que j’ai faites sur les lieux dans des circonstances souvent très pénibles”, HUMBOLDT, *Vues*, 1810, p.V.

Pese a haber recibido formación artística durante su juventud, hemos de pensar la dificultad que supone un dibujo al natural y sobre el terreno, en el transcurso de un viaje complicado y lleno de obstáculos, por la naturaleza imprevisible.

Entre los artistas que participaron en la elaboración de sus bocetos, se cuentan unos veinticinco entre pintores y grabadores. Sus nombres aparecían en letra pequeña en la parte inferior de las imágenes. Muy frecuentemente pasan desapercibidos y en diversas reediciones de la obra sus nombres, directamente, desaparecen de las ilustraciones. Estos artistas eran empleados al servicio del científico y, su tarea, quedaba relegada a reproducir imágenes que se integraban en una obra mayor, cuyo autor intelectual era Humboldt. Para comprender el significado de estas imágenes, es necesario identificar lo que el conjunto de elementos nos comunica a través del espacio y el tiempo, sus símbolos y sus iconos en cada momento. El artista, inevitablemente, impone sobre el paisaje su impronta con todo su bagaje cultural –siempre bajo la supervisión de Humboldt– y así lo representa el trabajo final.

Para Humboldt, como para la mayor parte de los hombres de la Ilustración, el viejo continente era la cuna del arte y los mejores artistas estaban allí. Asimismo, la naturaleza que él conocía era pintoresca y bella, mientras que el paisaje americano le sorprendía y le atemorizaba. Las referencias a lo pintoresco, siempre se asocian con la comparación a un paisaje europeo, así, por ejemplo, cuando habla sobre los Andes, se remite constantemente a los Alpes y los Pirineos. Y en el caso de la belleza, Humboldt encuentra que nada puede superar a las formas clásicas greco-romanas y, considera el arte precolombino como imperfecto, aunque interesante como objeto de estudio. En las imágenes, la presencia de los cánones estilísticos europeos es evidente en numerosas ocasiones. Por ejemplo, la ilustración nº VII “Pirámide de Cholula”, fue realizada a través de un esbozo de Humboldt y acabada por el pintor Gmelin en Roma. Este *teocalli*, que tiene forma piramidal y que, según Humboldt, construyeron gran parte de los pueblos mexicanos, era un edificio divino, o casa de dios. Afirma que a esta pirámide se la llama “la montagne faite à mains d’homme”¹⁴⁴ –la montaña hecha a manos del hombre- y que a día de hoy parece una colina natural, cubierta de vegetación, aunque en la imagen se aprecian las formas de las piedras escalonadas.

¹⁴⁴ HUMBOLDT, 1810, p. 26.

Friedrich Wilhem Gmelin, al igual de muchos de los pintores escogidos por Humboldt para reelaborar sus Vistas, eran pintores alemanes que se habían instalado en Roma, y que pertenecían a la tradición del círculo artístico de Weimar, que rodeaba a Goethe¹⁴⁵.

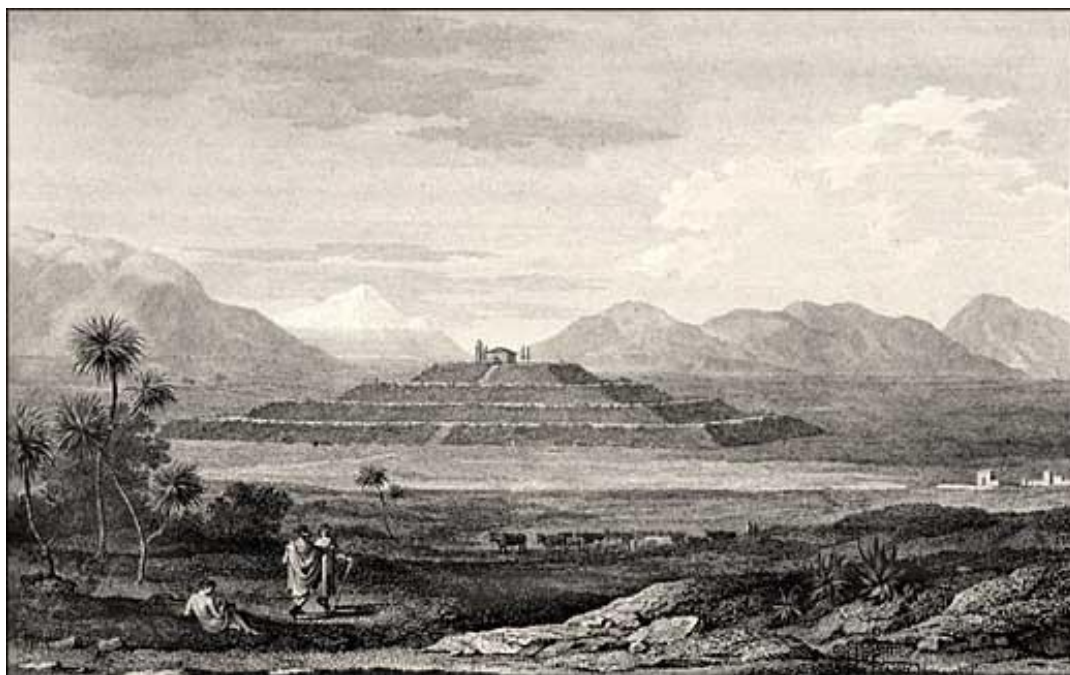


Figura 34. Dibujado a partir de un esbozo de Humboldt por Gmelin en Roma, grabado por Wachsmann y Arnold en Berlín. *Pyramide de Cholula*. 1810.

Estos pintores crearon el paisaje americano a través de una construcción imaginaria, producida a través de un contexto de descontextualización. Las imágenes que se convertían en objetos de lo exótico cuando se llevaban de su lugar de origen a un entorno diferente, asumiendo los significados de un nuevo contexto¹⁴⁶. Humboldt percibía una lejanía respecto a los pueblos indígenas que no sólo era geográfica, sino que desde su perspectiva, era también una lejanía histórica, que hacía que introdujese a ambos en un mismo lugar, en una visión de la alteridad. Como explica Mason en su análisis sobre lo exótico, se refiere a esta asimilación del otro como “la lejanía histórica de griegos y romanos con la lejanía geográfica de los americanos y otros pueblos exóticos”¹⁴⁷.

En la imagen, la imposición de modelos clásicos europeos es evidente. La pirámide escalonada, llamada de Cholula, aparece cubierta por una vegetación escasa, sobre un

¹⁴⁵ MATTOS, p. 154.

¹⁴⁶ MASON, 1998, p.3.

¹⁴⁷ “The historical remoteness of the Greeks and Romans with the geographic remoteness of the Americans and other exotic peoples”, *Ibíd.*, p. 39. Traducción propia.

valle plano, rodeado de montañas a lo lejos. Una escalera conduce a una pequeña iglesia, construida en la cresta de la pirámide. Abajo, un pequeño rebaño de ganado cruza en el centro de la imagen, mientras que a lo lejos se sitúa una pequeña ciudad en el extremo derecho. Dos hombres, vestidos con capas, sombreros y que llevando bastones, conversan en un primer plano a la izquierda y una figura semidesnuda, que parece una mujer, está sentada en el suelo tapándose con una pequeña toga. El legado artístico no sólo se aprecia en los ropajes de los dos hombres que presentan drapeados, que podríamos definir como clásicos, sino que si nos fijamos en la figura tumbada a la izquierda, vemos que presenta una postura forzosa, apoyada en el suelo con las piernas recogidas y el cuerpo girado, parecida al escorzo de una escultura clásica.

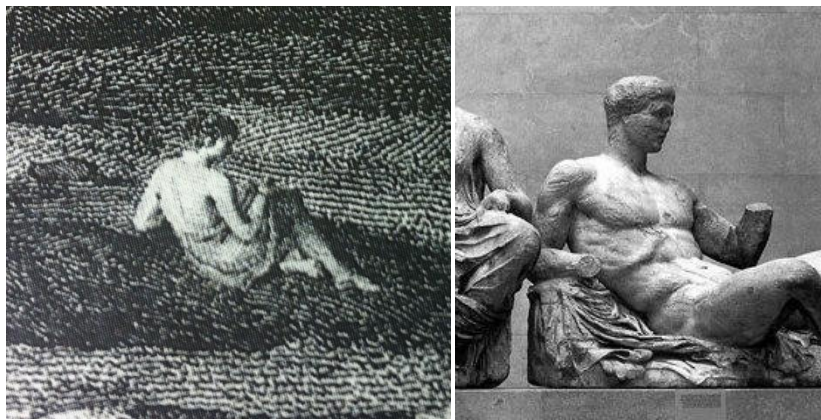


Figura 35. Detalle de *Pyramide de Cholula* y detalle de escultura clásica del Partenón

A Humboldt le llama la atención que todos tuvieran la misma forma piramidal, con muchas gradas, y cuyos lados seguían exactamente la dirección de meridianos y paralelos del lugar. Humboldt habla sobre las construcciones piramidales que existen a lo largo del planeta, en distintas civilizaciones muy distanciadas entre sí, como las pirámides egipcias, los *ziggurats* o la pirámide de Cayo Cestio, en Roma. Hace referencias a su altura con las pirámides de Keops y Micerinos. Sobre todo, Humboldt compara el edificio con algunos de los antiguos templos del Antiguo Continente, donde alude a las descripciones de Heródoto, asombrado por la enorme semejanza que ofrecen los rasgos del *teocalli* con el templo dedicado a Júpiter Belus, dando una idea de la civilización Anáhuac semejante a la de la perdida Babilonia.



Figura 36. *View of Ancient Babylon showing the Hanging Gardens and the Temple of Jupiter Belus.*, S. XVII. The Stapleton Collection, London.

De esta similitud, también se había dado cuenta Jörgen Zöega, arqueólogo danés interesado en la egiptología y la numismática, vinculado a Winckelmann y Visconti en el avance del establecimiento de la arqueología como ciencia y autor de la obra *De origine et usu obeliscorum* (1797). El templo de Júpiter Belus del que habla Heródoto, había sido construido con ladrillos y asfalto, tenía forma piramidal y contaba con ocho hileras de ladrillos. La pirámide de Cholula fue uno de los pocos ejemplos arqueológicos mesoamericanos que se decidió a reproducir Alexander von Humboldt durante su expedición. Era considerada uno de los más grandes monumentos hechos por el hombre y la pirámide más grande de las Américas. Posiblemente, es una de las pirámides más grandes en el mundo, ya que casi dobla en volumen a la Gran Pirámide de Gizeh. Se fue reconstruyendo por sucesivos gobernantes de Cholula en el transcurso de casi dos mil años hasta que, a raíz de la conquista española, se construyó una iglesia católica sobre la cima de la pirámide, en 1594.

También compara Humboldt el edificio de Cholula, con las pagodas del Hindostán, que encuentra algo diferentes a los templos mexicanos, por la situación del altar: “Las pagodas del Hindostán no tienen nada en común con los templos mexicanos, como la de

Tanjore, a la que nosotros debemos los magníficos dibujos al señor Daniell, es una torre con varios escalones; pero el altar no se encuentra en la cima del monumento”¹⁴⁸.



Figura 37. Thomas Daniell. *The Great Pagoda*. *Oriental Scenery*. 1797.

Humboldt escribe a pie de página que se refiere a la ilustración XVII de *Oriental Scenery*, pero ésta no corresponde al monumento. No sabemos si se debe a un error pero creemos que, en realidad, se refiere a la ilustración XXIV que corresponde con la descripción que Thomas Daniell hace de la Pagoda de Tanjore, en el volumen *Oriental Scenery. Twenty Four Views In Hindoostan* de (1797).

Siguiendo esa misma idea, Humboldt realiza analogías con otros lugares representativos de las culturas del próximo oriente. Para Humboldt, era asombroso que este tipo de templos, tan similares a los más antiguos monumentos de nuestro continente, sean de épocas tan recientes.

Estos teocallis fueron construidos en el intervalo entre la época de Mahoma y el reino de Fernando e Isabel, y no deja de asombrarnos que los edificios americanos, donde la forma es casi idéntica a los monumentos de las orillas del Éufrates, pertenecen a épocas tan próximas a nosotros¹⁴⁹

¹⁴⁸ “Les pagodes de l’Indostan n’ont rien de commun avec les temples mexicains, celle de Tanjore, dont nous devons de superbes dessins à M. Daniell, est une tour à plusieurs assises; mais l’autel ne se trouve pas à la cime du monument”, HUMBOLDT, 1810, p. 35. Traducción propia.

¹⁴⁹ “Ces téocallis ont été construits dans l’intervalle qui s’est écoulé entre l’époque de Mahomet et celle du règne de Ferdinand et Isabelle, et l’on ne voit pas sans étonnement que des édifices américains, dont la

Con esta analogía, Humboldt establece una separación categórica entre las artes de las civilizaciones que él considera avanzadas, la europea occidental, y las artes de sociedades *ajenas* a ella. Como afirma Pratt, el discurso europeo sobre el paisaje “desterritorializa a los pueblos indígenas, separándolos de aquellos territorios que una vez dominaron y en los que siguen haciendo su vida”¹⁵⁰. Es decir, que para Humboldt, las expresiones artísticas indígenas se pueden comparar a aquellas de los monumentos orientales de una época anterior, de una época pasada que ya murió.

Entre estas analogías, Humboldt va encontrando similitudes y diferencias, pero siempre situando por encima a la era de esplendor de las artes occidentales. La ilustración de la Pirámide de Cholula es una de las principales imágenes que Humboldt produce y de la que sentiría, probablemente, orgulloso, ya que decidió conservarla en la edición reducida de su obra. Además, es el mayor paisaje que reproduce sobre México. Según Dettelbach, esta es una de las imágenes que mejor posiciona Humboldt como una figura influenciada por la Ilustración, en su intención enciclopédica de recreación de la fauna y flora nativa –pues aparecen especies de animales y plantas que son reales- y a su vez, revela su preocupación por la estética romántica del paisaje pintoresco¹⁵¹.

El templo de Júpiter Belus le sirve a Humboldt para establecer analogías con otros monumentos del Nuevo Continente. Por ejemplo, en la lámina III, *Vue de la Grande Place de Mexico*, afirma que aquel era el sitio en el que anteriormente se situó el templo de Mexitlli, que también era piramidal “como todos los teocallis o mansiones de los dioses mexicanos, era un edificio piramidal, análogo al monumento babilonio dedicado a Júpiter Belús”¹⁵². Esta imagen muestra una diferencia notable respecto a la anterior, no se basa en un boceto de Humboldt sino que el autor de la ilustración es un pintor activo en México: Rafael Ximeno y Planes (1759-1825).

La imagen muestra la plaza mayor de México y la estatua ecuestre de Carlos IV, que había sido diseñada por el famoso arquitecto Manuel Tolsà. El propio Humboldt lo comenta en el texto, afirmando que reproduce una copia fiel de la imagen realizada por el artista Rafael Ximeno.

forme est presque identique avec celle d'un des plus anciens monumens (sic) des rives de l'Euphrate, appartiennent à des temps si voisins de nous”, HUMBOLDT, 1810, p. 34. Traducción propia.

¹⁵⁰ PRATT, 2010, p. 252.

¹⁵¹ DETTELBACH, 2001, pp. 9-20.

¹⁵² “Comme tous les téocallis ou maisons des dieux mexicains, étoit un édifice pyramidal, analogue au monument babylonien. dédié a Jupiter Bélus”, HUMBOLDT, 1810, p.7. Traducción propia.

de la clase de pintura de la academia de México”¹⁵⁴. Subrayo la afirmación *copia fiel* que hace Humboldt, para que prestemos especial atención a la imagen original y la que se convierte en la reproducción de Humboldt. La imagen original de Ximeno la conocemos a través de un grabado realizado por Joaquin Fabregat (1754-1807), encargado de la dirección de grabado y compañero de Ximeno en la Academia de Bellas Artes de San Carlos en México.

Si comparamos ambas imágenes, vemos que existen ciertas diferencias entre los dos grabados que forman parte de la obra acabada por Bouquet, en el caso de Humboldt, y por Fabregat, en el caso de Ximeno. Por una parte, la inscripción en la parte inferior de la obra del artista criollo, reza una inscripción de sumisión real que dice lo siguiente:

"VISTA DE LA PLAZA DE MEXICO, NUEVAMENTE ADORNADA PARA LA ESTATUA EQUESTRE DE NUESTRO AUGUSTO MONARCA REYNANTE CARLOS IV, que se colocó en ella el 9 de Diciembre de 1796, cumpleaños de la Reyna Nuestra Señora MARIA LUISA DE BORBON, su amada Esposa, por Miguel la Grua, Marques de Branciforte, Virrey de Nueva España, quien solicitó y logró de la Real Clemencia erigir este Monumento para desahogo de su gratitud y consuelo general de todo este Reyno, e hizo grabar esta Estampa que dedica a Sus Magestades, en nuevo testimonio de su fidelidad, amor y respeto". En el grabado de Humboldt aparece únicamente la leyenda con el título de la obra *Vue de la Grande Place de Mexico*, acompañada de las credenciales a Ximeno y el grabador "dessiné par Raphael Ximeno à México, gravé par Bouquet a Paris".

Sobre los autores valencianos, se conocen datos acerca de su papel reformador de las artes en México. Rafael Ximeno y Planes fue un pintor y grabador, nacido en Valencia en 1759, cuya formación estuvo vinculada a la academia de la misma ciudad, hasta que se trasladó a Madrid y Roma para completar sus estudios. Llegó a México en 1794, donde se le reconoció su talento, que le valió el cargo de la dirección de la Academia de Bellas Artes de San Carlos de México. Se le reconoce por sus aportaciones a la Academia, donde promovió la introducción de la corriente neoclásica y su permanencia a cargo de la dirección de la academia de San Carlos de la ciudad de México. Fue uno de los principales impulsores de la transición del barroco novohispano al estilo

¹⁵⁴ "La gravure que je publie est la copie fidèle d'un dessin fait, dans des dimensions plus grandes, par M. Ximeno, artiste d'un talent distingué, et directeur de la classe de peinture à l'académie de Mexico", HUMBOLDT, 1810, p.9. Traducción propia.

neoclásico. Gracias a su papel en la academia, empezará a promoverse una percepción distinta de la pintura de otros géneros, donde no sólo se presentaban los motivos religiosos del Barroco. Fue muy prolífico en el retrato, arte por el que también inmortalizó al propio Humboldt y a varios personajes ilustres de Nueva España¹⁵⁵. Por su parte Fabregat, se había formado también en Valencia, y llegó a México en 1788 para hacerse cargo de la Dirección de Grabado, también de la Academia de Bellas Artes mexicana¹⁵⁶.

En la obra que reproduce Humboldt, éste describe la escena en el texto que acompaña a la imagen, mostrando su admiración por la belleza de la ciudad, prestando una atención preferente al caballo creado por Manuel Tolsà que reproduce Ximeno. Sobre la estatua, afirma que no se la conoce con otro nombre que no sea el de “Gran Caballo”¹⁵⁷, pese a que en realidad, la tradición popular la conoce a día de hoy como “el caballito”. La estatua ecuestre de Manuel Tolsà absorbe toda su atención como figura ornamental del ideal clásico. Ésta representa al rey con toga de drapeado helenístico, en una posición majestuosa y heroica, que a Humboldt le sugiere una comparación con la estatua ecuestre de Luis XIV en París¹⁵⁸. La estatua de Humboldt se reproduce de una forma mucho más majestuosa que la representada en la imagen de Ximeno, que se corresponde quizá, a una visión más realista de la apariencia del monarca español, mientras que en *Vues des Cordillères* aparece de forma muy idealizada.

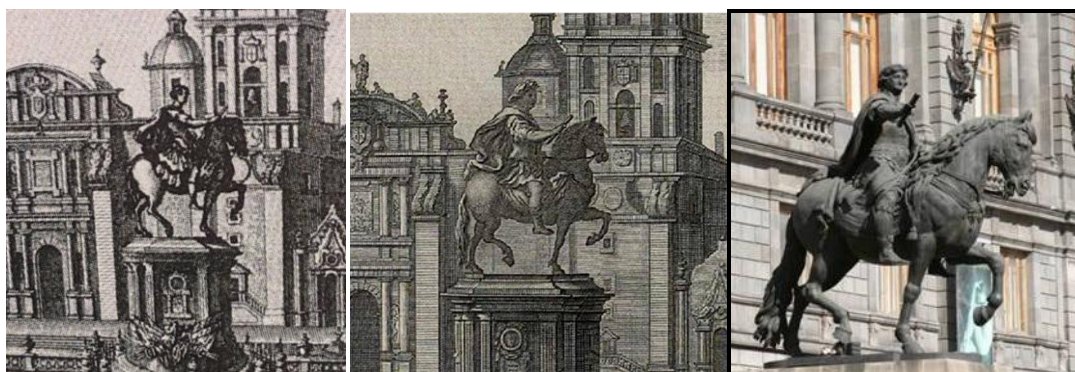


Figura 40. Figura realizada para el grabado de Humboldt (izq.), Figura del Caballo hecha por Ximeno (centro) y fotografía actual del caballo (dcha.) que muestra que la obra de Ximeno se ajusta mucho más a la realidad

¹⁵⁵ RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada. *La mirada del virrey: iconografía del poder en la Nueva España*, Castellón: Publicaciones de la Universidad Jaume I, 2003, p.77.

¹⁵⁶ Sobre Fabregat véase CARRETE, Juan y VILLENA, Elvira. *El grabado en el siglo XVIII. Joaquín José Fabregat. Valencia. Madrid. México*, Valencia: Generalitat Valenciana/Consell Valencia de Cultura, 1990.

¹⁵⁷ HUMBOLDT, 1810, p.8.

¹⁵⁸ *Ibíd.*, p.8.

Un vistazo a la imagen fotográfica de la estatua nos certifica sobre la idealización que Humboldt realiza del monarca, al ataviarlo con aspecto imperial que nos recuerda, más bien, a un Marco Aurelio romano, en la colina del Capitolio.

La fachada de la catedral, de estilo barroco tardío, al que Humboldt denomina, "estilo indiano o morisco", o "el comúnmente llamado gótico"¹⁵⁹, denota cierta falta de interés en la clasificación estilística, que evidenciaría un rechazo de Humboldt por el estilo barroco. Esta era una opinión muy difundida entre algunos intelectuales del momento como Winckelmann y Quatremère de Quincy, la profusión de adornos y su identificación con el absolutismo provocaba el rechazo de aquellos que valoraban la cultura clásica como la sociedad más elevada a la que había llegado el hombre¹⁶⁰.

Humboldt añade otras modificaciones. Sitúa en una esquina dos pequeños grupos, uno de viajeros y otro de nativos. El grupo de indígenas está en situación de reposo, y los dos viajeros, vestidos a la europea se sitúan junto a ellos. Humboldt menciona en el texto que estos indígenas son los guachinangos, la clase más baja de los pueblos mexicanos; no obstante los ilustrados viajeros de la imagen están interactuando con ellos. Esta interacción es muy simbólica, ya que el propio Humboldt se sitúa al margen de la imagen, intentando establecer una comunicación con el pueblo nativo.

Por lo tanto, proyecta una imagen de sí mismo tal como quería que sus lectores le viesen. Vemos que Humboldt ha modificado un detalle muy importante de la obra primigenia; el grupo de indígenas de Fabregat estaba siendo analizado, como si de un objeto exótico se tratara, por un caballero que porta, ni más ni menos, que una gran lupa en su mano. Esta era la imagen del típico viajero ilustrado, el que podríamos identificar perfectamente con aquel que Pratt llama el "veedor", aquel que contempla y posee¹⁶¹, aquel que observa a los locales desde la lejanía y que Estrella de Diego define como el "viajero intacto" que no se mezcla con los locales y nunca pierde su imagen de "caballero"¹⁶².

Las novelas de caballerías, aunque parezca sorprendente, habían tenido una gran influencia en todo el proceso colonizador y en la forma en la que, tanto conquistadores como exploradores afrontaban sus hazañas. Se veían a sí mismos como caballeros intrépidos enfrentados a los más increíbles peligros, con la virtud de la justicia por

¹⁵⁹ *Ibíd.*, p.7.

¹⁶⁰ Véase KÜGELGEN, 2009.

¹⁶¹ PRATT, 2010, p.35.

¹⁶² DIEGO, Estrella de. *Rincones de postales*, Madrid: Cátedra, 2014, p. 35.

bandera, justificando así el proceso civilizador de las comunidades indígenas. Esta concepción de roles, donde el conocimiento justificaba la expansión del imperio, venía de la tradición épica del colonialismo español y portugués de los siglos XVI y XVII¹⁶³.



Figura 41. Representación del grupo en la imagen de Humboldt (izq.) y en la de Ximeno y Fabregat (dcha.)

Humboldt deseaba romper esa idea del rol dominante. No se veía a sí mismo como un conquistador, sino como un científico que actuaba en pro de las ciencias y por el avance del conocimiento. Rechaza esa concepción dominante y se reproduce a sí mismo desde la subjetividad, tal como le gustaría que le vieran sus lectores, e intenta mostrarse en diálogo con el pueblo americano que le señala el camino hacia sus monumentos, su historia, hacia el conocimiento. Sin embargo, también se han realizado cambios en el grabado final de la imagen y los indígenas que fueron reproducidos por Ximeno en su dibujo original, cambian de aspecto considerablemente. La reproducción fiel del dibujo que afirma realizar Humboldt se pone en entredicho porque, de nuevo, vemos que los símbolos clásicos se imponen y los indígenas que dialogan con Humboldt son representados como recién sacados de la antigua arcadia, con su toga y sus drapeados. Para algunos investigadores, la interacción de ambos grupos muestra cómo el viajero proyecta su mirada hacia la cultura local de forma direccional: “el viajero científico

¹⁶³ CAÑIZARES-ESGUERRA, Jorge. *Nature, empire and nation. Explorations of the history of science in the Iberian world*, Stanford University Press, 2006, pp. 11-12.

puede capturar las vistas locales pero nunca la visión local”¹⁶⁴. Por lo tanto, pese a sus intentos de evitarlo, Humboldt permanece como un observador para la cultura local.

Aunque Humboldt nos invita, en su texto, a observar el ropaje típico de los guachinangos¹⁶⁵, vemos que el ropaje del indígena dista mucho del que representarían en su día Ximeno y Fabregat. Mientras que los personajes de Ximeno, de pelo largo y rasgos indígenas, con aspecto de sabaneros, parecen reclamar la atención de un caballero vestido a la europea, que les da la espalda con un gesto casi de desprecio, los guachinangos de Humboldt parecen un grupo escultórico clásico que bien podría mostrarse en un Museo Capitolino. El personaje principal, ha sustituido su sombrero por un peinado al estilo Venus de Milo y el personaje de capa y sombrero chambergó¹⁶⁶, desaparece por completo en la versión de *Vues*.

Con el tiempo, esta imagen *Vue de la Grande Place de Mexico*, ha sido también reproducida en innumerables ocasiones, hasta llegar a difuminar su verdadera autoría. En algunos archivos ya la encontramos con firma anónima y en otros, como una imagen más de la obra de Humboldt. Ha sido modificada una y otra vez por artistas posteriores, según el público al que se dirigía. Así, la obra inicial de Ximeno desaparece en una amalgama de modificaciones que generan la impresión, cada vez, de una nueva obra. Algunas se han coloreado, convirtiéndose en vistas ópticas, y a otras se les han añadido escenas costumbristas, recreando los usos y costumbres novohispanos, añadiéndole color, nuevas escenas y creando nuevos personajes¹⁶⁷. Algunas reproducciones de esta lámina ya aparecen como anónimas y su autoría queda difuminada por las numerosas reproducciones que se han hecho de ella. Fue recuperada para otras publicaciones

¹⁶⁴“The scientific traveler can capture the local views but never the locals’ views”, OCHOA, John A. *The Uses of Failure in Mexican Literature and Identity*, Austin: University of Texas, 2004, p.106. Traducción propia.

¹⁶⁵ HUMBOLDT, 1810, p.9.

¹⁶⁶ El chambergó es un sombrero blando de copa relativamente baja con una o las dos alas dobladas y sujetas a la copa con presillas o broches. Se tiene constancia gráfica de su utilización como parte del uniforme de campaña del ejército español en zonas de elevada insolación, como en la Guerra de Cuba y en la de Filipinas.

¹⁶⁷ Véase al imagen en los distintos archivos como en Museo de América, Madrid (Nº inv. 351) <http://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/America/Exposicion/Seccion1/sub4/Obra06.html?seccion=6&obra=6&origen=> [último acceso: 20 de octubre, 2014] Y otras reproducciones anónimas: <http://hispanoamericaunida.files.wordpress.com/2013/07/vista-de-la-plaza-mayor-mexico-anonimo.jpg> [último acceso: 20 de octubre, 2014], <http://www.philaprintshop.com/images/vuemexcit.jpg> [último acceso: 20 de octubre, 2014].

posteriores tras haber pasado muchos años como, por ejemplo, en la obra *México pintoresco, artístico y monumental* (1880)¹⁶⁸.

Los elementos naturales, a Humboldt también le sugieren comparaciones con Roma y su legado. En aquella idea de unificar las ciencias naturales y humanas, las magníficas obras de la naturaleza le recuerdan a las grandes obras humanas, ambas enlazadas por una misma visión. En la misma idea que comentábamos, sobre la imagen de la pirámide de Cholula, que definía como “montaña hecha a manos del hombre”¹⁶⁹, a Humboldt, el Chimborazo le sugería otras maravillas hechas por el hombre:

Es así como en las orillas de los mares del sur, tras las largas lluvias de invierno, mientras que la transparencia del arte aumenta súbitamente, vemos aparecer el Chimborazo como una nube al horizonte que se eleva sobre las cimas vecinas y toda la cordillera de los Andes, tal y como esa catedral majestuosa, obra del genio de Miguel ángel, lo hace sobre los antiguos monumentos del Capitolio¹⁷⁰

Dentro de esa idea unificadora, Humboldt optó por la representación de figuras humanas en sus paisajes, y en ocasiones como tema principal. Una característica de ellas y que está muy vinculada a las corrientes estéticas europeas, es ver cómo representa al indígena. Por una parte, esta idea de las civilizaciones primitivas se asociaba con el idealismo clásico. Aunque estas representaciones varían mucho de unas imágenes a otras. Los indígenas, en *Vues*, también se muestran como resultado de un proceso de aproximación empírica y enciclopédica. A modo de figuras de exhibición, estas imágenes recuerdan a aquellas exposiciones antropológicas en las que los indígenas eran expuestos como objetos de curiosidad, o incluso como representaciones de lo monstruoso¹⁷¹. Aquí, la imagen que ofrece Humboldt es mucho más amable, las figuras humanas se presentan como muestras curiosas. De hecho, Humboldt no representa seres humanos, en sí, sino objetos que representaban figuras humanas, según se puede leer en el texto que el científico prusiano elabora para acompañar a la imagen.

¹⁶⁸ RIVERA, Manuel. *México pintoresco, artístico y monumental: vistas, descripción, anécdotas y episodios de los lugares más notables de la capital y de los estados, aun de las poblaciones cortas, pero de importancia geográfica o histórica*. México: Imprenta de la Reforma, 1880.

¹⁶⁹ HUMBOLDT, 1810, p. 27.

¹⁷⁰ “C'est ainsi qu'au bord de la mer du Sud, après les longues pluies de l'hiver, lorsque la transparence de l'air a augmenté subitement, on voit paroître le Chimborazo comme un nuage à l'horizon il se détache des cimes voisines; il s'élève sur toute la chaîne des Andes, comme ce dôme majestueux, ouvrage du génie de Michel-Ange, sur les monumens antiques qui environnent le Capitole”, HUMBOLDT, 1810, p. 107. Traducción propia.

¹⁷¹ Véase MASON, 1990. En especial los capítulos “The monstrous human races” y “The monstrous human races of America”, pp. 71–118.



Figura 42. Costumes des Indiens de Mechoacan. *Vues des Cordillères*. 1810.

Estas figuras muestran a los indígenas del antiguo reino de Michoacán, que según Humboldt, son los más laboriosos de la Nueva España, por su talento notable para tallar pequeñas figuras de madera y vestirlas con prendas hechas de la médula de una planta acuática. Estos grabados, mostrarían los figurines que la Reina de Prusia hizo grabar a partir de un grupo de figuras que Humboldt había enviado y que habrían sufrido menos con el transporte¹⁷². Resulta curioso que en las únicas imágenes donde se observa a los indígenas en detalle, lo que estamos viendo sean, en realidad, grabados hechos a partir de figurines. El comentario de Humboldt sobre estas imágenes es realmente breve, en comparación con sus argumentos sobre el paisaje y sólo hace alusión a la mezcla del antiguo traje indio con la presencia del de los colonos españoles.

Para Humboldt, el mundo consistía en zonas climáticas, más o menos divididas entre ellas, donde todos los entes comprendidos en el paisaje se relacionaban entre sí, a ambos lados del globo. Sus pintores, debían dar a Europa la idea de la riqueza de la Naturaleza de los Trópicos. En favor de esa defensa a la supremacía del paisaje, y muy acorde con las teorías de lo sublime que irrumpían en la estética del XIX, en algunas de sus imágenes, el ser humano se convierte en una simple unidad de medida, donde el paisaje toma todo el protagonismo, y el individuo se pierde en una visión grandiosa de la naturaleza. Una visión que nos sugiere el acercamiento hacia las teorías sobre lo sublime, que después desarrollaría la pintura del paisaje americano y a la que nos referiremos, más adelante, en este trabajo.

¹⁷² HUMBOLDT, 1810, p. 275.

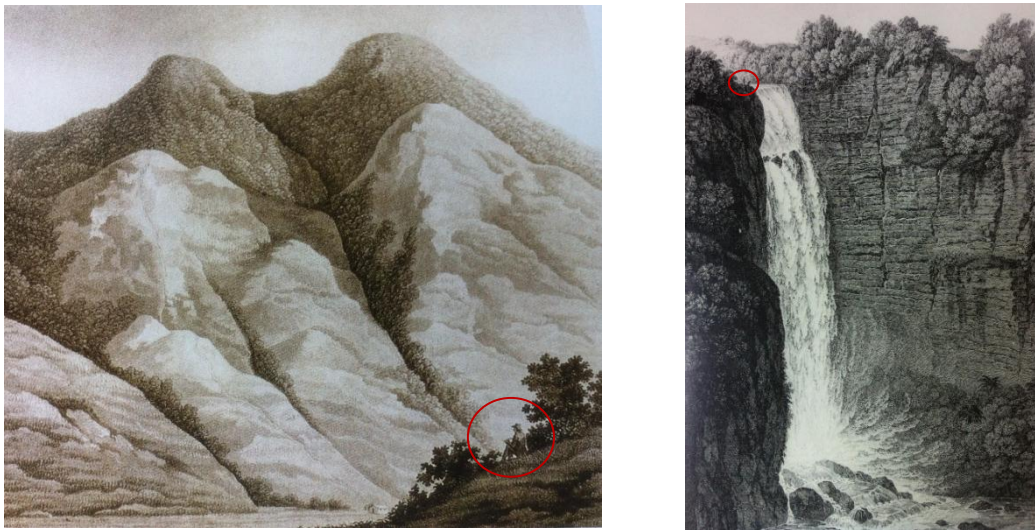


Figura 43. Vistas y Chute du Tequendama, *Vues des Cordillères*. 1810.

Una imagen muy estandarizada en la narrativa de viajes y especialmente, en los *voyages pittoresques*, era incluir a los propios viajeros admirando antigüedades clásicas o maravillas naturales, dentro de una vista panorámica. Esto es un recurso que Humboldt utiliza dentro de sus *Vues*, del mismo modo que ya lo habían hecho tantos otros anteriormente, como por ejemplo, Choiseul-Gouffier en su *Voyage pittoresque de la Grèce* (1782), que es citado por el prusiano en su obra, como una de sus referencias¹⁷³, así como otros muchos autores de estos atlas pintorescos. Algunos nativos, ataviados normalmente con atuendo muy folklórico, de forma que se diferenciaban claramente de los viajeros, en un diálogo entre *nosotros* y *ellos*, solían situarse en los extremos adornando la escena.

La representación de grupos de nativos en las escenas era muy frecuente en la mayor parte de los relatos de viaje ilustrados. A menudo son figuras que representan seres imaginados y fantásticos, sobre todo en los primeros relatos de viajeros¹⁷⁴. Sin embargo, a partir del siglo XVIII y la irrupción de la cultura neoclásica, su reproducción como seres de la Antigüedad Clásica es un recurso bastante usado en todo tipo de viajes, que hacen que estos estereotipos clásicos se repitan innumerablemente en una especie de círculos de iterabilidad, en el sentido de Derrida. Esta idea de la iterabilidad de las imágenes es muy interesante en el caso de las imágenes que se distribuían en las sociedades europeas de los siglos XVIII y XIX. Se trata de la reproducción de figuras

¹⁷³ *Ibid.*, p.35, p.324.

¹⁷⁴ Véase DUVIOLS, 1985.

estereotipadas cuando se reproducen desde la lejanía, y que repiten *lo mismo* siempre que eso mismo sea *otro*. De ahí que la mayor parte de formas que consideramos parte de ese *otro* se reproduzcan en las ilustraciones de los libros de viaje con estereotipos de la estética clasicista, vengan de donde vengan. En definitiva, sería la continua repetición de la otredad, independientemente de su contexto, a través de un mismo signo reiterado¹⁷⁵.

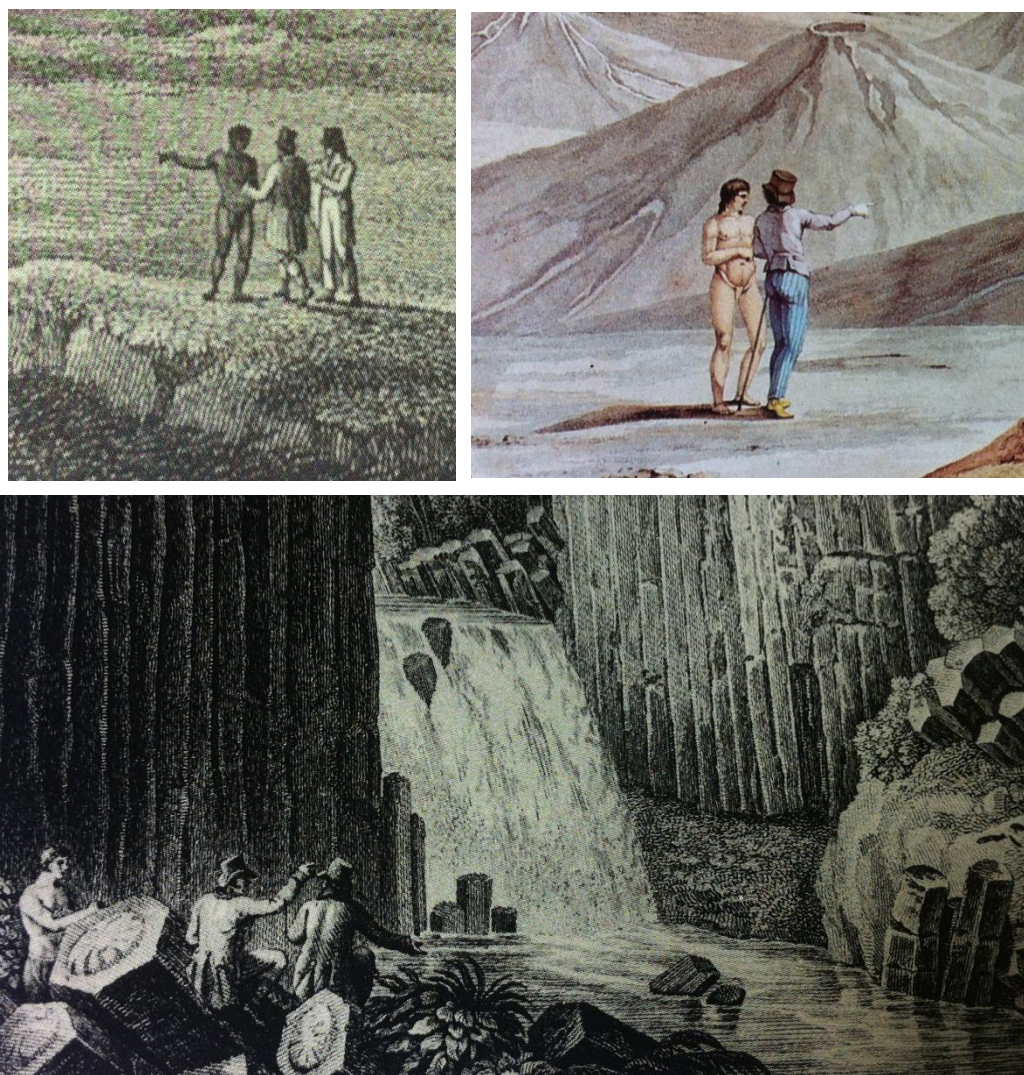


Figura 44. Detalle imágenes de indígenas. *Vues des Cordillères*. 1810.

Humboldt se solía representar a sí mismo, en las escenas, siguiendo esa misma tradición, presentándose junto a los indígenas. A excepción de las imágenes sobre los trajes típicos de Mechoacán, los indígenas que reproduce Humboldt suelen aparecer semi-desnudos. Mientras que en la comentada ilustración *Pyramide de Cholula*,

¹⁷⁵ Véase DERRIDA, Jacques. *Limited Inc*, Evanston, IL: Northwestern University Press, 1988.

veíamos que dos caballeros con capa se situaban junto a una figura que se cubre con una pequeña toga, echada en el suelo, en otras imágenes vemos a ambos viajeros, Humboldt y Bonpland, interactuando con los locales, como ya veíamos en *Vue de la Grande Place de Mexico*. Como afirma Estrella de Diego en su ensayo sobre el viaje, esta sería la representación de las figuras locales como parte integrada del paisaje, algo que todavía sucede en los viajes actuales, “los lugareños son entes estáticos que simplemente están esperando su llegada”¹⁷⁶. Los indígenas, en las láminas de Humboldt forman parte de un todo y, figuran en su condición de objeto subalterno, forman un ente curioso y estético, siempre mudo¹⁷⁷. Forman parte del paisaje pero que no lo habitan ni lo transforman –a pesar de que la acción humana sobre el paisaje es una de las máximas propuestas de Humboldt- al igual que las especies y los elementos naturales.

En estas imágenes se aprecia una dualidad contrapuesta entre la civilización y el sujeto salvaje roussoniano, que siempre se representa desnudo y receptivo frente al visitante. Sus cuerpos en desnudez parecen emular a las antiguas estatuas griegas, figuras que representaban a las culturas primigenias de la humanidad.

Este tipo de asociaciones no fueron exclusivas de Humboldt, sino que son un recurso muy frecuente en los principales relatos de viaje de la época, que él mismo había leído y que influyeron enormemente en su trabajo. Por ejemplo, en el primer viaje de Cook al Pacífico, Banks comparaba el paisaje constantemente con obras clasicistas europeas y a los propios tahitianos con los antiguos griegos: “Sus trajes sugerían paralelismos con la antigüedad clásica. Ellos cantaban en alabanza para sus visitantes como antiguos griegos”¹⁷⁸. También Bougainville que viajó a Tahití un año antes que Cook, comparó a sus habitantes con los dioses griegos: “Nunca había visto hombres tan bien hechos, con extremidades tan bien proporcionadas, para pintar un Hercules o Marte, no se podrían encontrar más bellos modelos”¹⁷⁹. Algo similar había opinado Payne Knight, uno de los principales teóricos sobre la teoría de lo pintoresco, en *An analytical inquiry into the principles of taste* (1805)¹⁸⁰, donde comparaba las sociedades primitivas

¹⁷⁶ DIEGO, 2014, p.62.

¹⁷⁷ Véase el clásico ensayo de SPIVAK, Gayatri. “Can the Subaltern Speak?”, en Williams, Patrick y Chrisman Laura (eds.). *Colonial Discourse and Postcolonial Theory*, New York: Columbia University Press, 1994, pp. 66-111.

¹⁷⁸ “Their customs suggested parallels with classical antiquity. They sang in praise of their visitors like ancient Greeks”, citado en SMITH, 1985, p. 41. Traducción propia.

¹⁷⁹ “I never saw men better made, and whose limbs were more proportionate: in order to paint Hercules or a Mars, one could nowhere find such beautiful models”, así lo relata Forster en su transcripción de *Voyage round the World*. Véase SMITH, 1985, p. 42. Traducción propia.

¹⁸⁰ PAYNE KNIGHT, 1805, p.123.

contemporáneas con las culturas clásicas de la Antigüedad. Como afirmaba Anderson, “los descubrimientos habían acabado con la necesidad de buscar modelos en una Antigüedad desaparecida”¹⁸¹. Ahora, las raíces de aquella Antigüedad se buscaban en el Nuevo Mundo.

7.4. Nuevos Mundos, viejos ojos

Para Humboldt, como para muchos de sus círculos, era evidente el gusto por el clasicismo, entendido como la cúspide de la civilización. Como hemos comentado anteriormente, tanto Alexander como su hermano Wilhelm, tomaron clases de arqueología en Göttingen. Producto del gusto clásico reinante en Europa, y que también sacudió a Alemania, tras el éxito de la obra de Johann Joachim Winckelmann, el legado clásico estaba presente en todas las esferas de la vida académica y social. El mundo clásico representaba, cito a Wilhelm, el “ideal de aquello que nosotros mismos quisiéramos ser y conseguir”¹⁸². El gusto por el neoclasicismo fue transmitido principalmente a toda Europa a través de la obra de Winckelmann y las clases de Christian Gottlieb Heyne, del que hemos hablado en anteriores capítulos, y cuyas lecciones de arqueología eran atendidas por numerosos alumnos de la universidad; unas influencias que aún no han sido demasiado resaltadas por los investigadores¹⁸³. Ya en su relación histórica de viaje, Humboldt traza analogías relativas a la historia del arte tradicional europea, y su percepción de América se orienta según antecedentes de la Antigüedad Clásica, como ya resaltó Lubrich¹⁸⁴. En la selva tropical, el explorador realiza diversas asociaciones cuando habla, por ejemplo, de serpientes y alude a un episodio de Laocoonte en *La Eneida*, o cuando afirma sobre los habitantes del Caribe que son muy similares a unas antiguas estatuas de bronce. Para Lubrich, las referencias grecolatinas de Humboldt son, en definitiva, intentos por dominar al otro, conectándolo con aquello que le resulta conocido¹⁸⁵. En la misma línea, Mary Louise Pratt criticaba un discurso imperialista que responde a la mayor parte de viajeros del siglo XIX,

¹⁸¹ ANDERSON, 1993, p. 105.

¹⁸² Wilhelm entendía a los clásicos como un ideal al que perseguir “Als Ideal desselben, was wir selbst sein und hervorbringen möchten”, citado en SCURLA, Herbert. *Wilhelm von Humboldt: Werden und Wirken*, Berlin: Verlag der Nation, 1985, p. 91.

¹⁸³ KÜGELGEN, 2009.

¹⁸⁴ LUBRICH, 2001.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 753.

condicionada por un prisma europeo –principalmente culto, burgués y masculino– a través del que se observaba¹⁸⁶.

Es cierto que Humboldt utilizó éstas referencias y formaba parte íntegra de esos círculos, aunque hay que destacar que Europa como referente le servía, ni más ni menos, para destacar la superioridad de la naturaleza americana, contrario a lo que muchos de sus contemporáneos habían defendido¹⁸⁷. Humboldt quedó impactado por aquellas regiones y principalmente, utilizó esas analogías para reflexionar sobre la grandeza del paisaje americano: “El suelo clásico de Italia contenía, entre tantas maravillas de la naturaleza y el arte, una de estas bifurcaciones cuyos bosques del Nuevo Mundo nos ofrecen otro ejemplo, en una escala mucho más grande”¹⁸⁸.

Para Humboldt, como para muchos de los personajes que se movían en sus círculos, era evidente el gusto por el clasicismo. El viejo continente era el símbolo del progreso y la cultura clásica, la cuna de la civilización. La naturaleza europea que él conocía era pintoresca y el paisaje americano debía equipararse a esa belleza si se quería poner a la altura. Para realizar esta obra, Humboldt hace un esfuerzo por revalorizar el paisaje de América, ya que anteriormente, los monumentos y la cultura de los pueblos indígenas no había sido objeto de atención, aunque siempre establece una distancia con aquellos “modelos inimitables” de la tradición artística greco-latina:

La Sociedad de Calcuta ha arrojado luz sobre la historia de los pueblos de Asia. Los monumentos de Egipto, descritos en nuestros días con admirable exactitud, han sido comparados con los monumentos de los países más alejados, y mis investigaciones sobre los pueblos indígenas de América aparecen en una época en la que no vemos como indigno de atención todo aquello que se aleja del estilo del que los griegos no han dejado modelos inimitables¹⁸⁹

Asímismo, la naturaleza europea que él conocía era pintoresca y bella, mientras que el paisaje americano le sorprendía y a veces le atemorizaba. Y esto es lo que sus pintores, mayoritariamente europeos y sin otra referencia que los bocetos que les mostraba

¹⁸⁶ PRATT, 2010.

¹⁸⁷ Véase GERBI, Antonello. *La disputa del Nuevo Mundo*, Mexico: FCE, 1995.

¹⁸⁸ “Le sol classique de l'Italie renfermait donc, parmi tant de prodiges de la nature et des arts, une de ces bifurcations dont les forêts du Nouveau-Monde nous offrent un autre exemple, sur une échelle beaucoup plus grande”, HUMBOLDT, Alexander von y BONPLAND, Aimé: *Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent, fait, en 1799, 1800, 1801, 1802, 1803, et 1804, par Al. De Humboldt et A. Bonpland, Relation Historique*, tome 2, Paris: Schoell, 1819, p. 524.

¹⁸⁹ “La Société de Calcutta a répandu une vive lumière sur l'histoire des peuples de l'Asie. Les monumens de l'Égypte, décrits de nos jours avec une admirable exactitude, ont été comparés aux monumens des pays les plus éloignés, et mes recherches sur les peuples indigènes de l'Amérique paroissent à une époque où l'on ne regarde pas comme indigne d'attention tout ce qui s'éloigne du style dont les Grecs nous ont laissé d'inimitables modèles”, HUMBOLDT, 1810, p III. Traducción propia.

Humboldt, también muestran en sus ilustraciones. En esta colección de imágenes se generaba un nuevo discurso, en el que se utiliza una simbología del clasicismo asociado a lo pintoresco, un referente de la civilización europea y lo que la política dominante consideraba la cúspide intelectual, lo que todo viajero debía perseguir y representar¹⁹⁰. Muy reveladora, en ese sentido, es la imagen del frontispicio que Humboldt manda realizar para la portada de su *Atlas géographique et physique du Nouveau Continent*¹⁹¹.



Figura 45. Frontispicio *Atlas géographique et physique du Nouveau Continent* .1814.

En ella, se aprecia, de nuevo aquella idea de totalidad, que es la misma que la del atlas, como visión unificadora de todos los elementos en un solo cuadro. Este atlas, sin embargo, no era pintoresco sino geográfico, y su frontispicio, se ha identificado como la “compilación de la vieja mitología griega y mexicana”¹⁹². La imagen, basada en un dibujo de François Gerard y grabado por Bathelemy Roger, muestra a tres personas situadas en una plataforma entre varios objetos arqueológicos y elementos naturales. De nuevo, todos los elementos del paisaje, históricos, naturales y humanos, en un solo cuadro.

A la izquierda aparece un personaje identificado como un príncipe azteca, vestido a la manera prehispánica, que es ayudado a levantarse por Mercurio-Hermes, dios del comercio, junto a Minerva-Atenea, que extiende una rama de olivo. Según Humboldt,

¹⁹⁰ COPLEY y GARSIDE, 1994.

¹⁹¹ Paris: Librairie Grecque-Latine-Allemande, 1814.

¹⁹² KÜGELGEN, Helga von. “La alegoría del frontispicio del viaje de Humboldt y Bonpland”, en Holl, Frank (coord.). *Alejandro de Humboldt en México*, México: Secretaría de Hacienda y Crédito Público/Instituto Nacional de Antropología e Historia/Instituto Goethe, 1997, pp. 165-182.

mientras que los griegos fueron los que otorgaron la civilización, las letras y el comercio, esos mismos bienes se los debía América al Viejo Continente. Dentro de este único *cuadro*, nos encontramos con la impresión de varias de las ilustraciones utilizadas en el *Atlas Pittoresque*: I, VII, IX, XIV, XVI, XXI, XXXVIII y XLIX. Si cotejamos los detalles con las imágenes indicadas, vemos los distintos elementos. Abajo en el margen izquierdo, se distingue la escultura, boca arriba, que reproduce la ilustración I del *Atlas Pittoresque* “*Pretrasse azteque*”, la ilustración I. La pirámide escalonada situada en medio del valle, así como las dos palmeras, aparecen en la ilustración VII y retratan la Pirámide de Cholula. Entre América y Minerva se distingue una piedra decorada con temática similar a la de la Pirámide de Xochicalco de la ilustración IX. América lleva atuendos que aparecen en los guerreros de las ilustraciones XIV y XXI, así como otros objetos de la ilustración XXXVIII. Los escalones aparecen se identifican con la ornamentación de edificio principal del grupo de las columnas de Mitla de la ilustración XLIX. Y por último, las montañas del fondo representan el mítico Chimborazo y parte del Carguairazo, de la ilustración XVI.

Este atlas, dedicado a los mapas geográficos, hidrográficos y topográficos, así como los perfiles isométricos representaba la idea de Humboldt de cómo las ciencias físicas, ofrecían a América una restauración de la ley y el orden, con la fuerza de la ciencia, el comercio y la civilización¹⁹³. Esta idea era casi una continuación de la clásica imagen de América como el Dorado, en la época de los conquistadores, ya que las descripciones geológicas desvelaron una riqueza calculada para excitar el interés de los trópicos como lugar de inversión para los europeos¹⁹⁴.

La cultura dominante, ejercía su poder sobre lo americano, la actitud de Humboldt se justificaba por la necesidad de la ciencia europea de explicar a América, pero no consideraba cuán y cómo podría contribuir ésta a explicarse a sí misma, utilizando su lenguaje occidental para hacerse comprensible y, sobre todo, ser aceptada en el contexto internacional. Mientras tanto, los artistas europeos habían asumido los conceptos estéticos de lo pintoresco, aplicándolos en sus libros de viajes y buscando aquellas representaciones de la antigüedad en las ruinas clásicas.

¹⁹³ Véase DETTELBAACH, 1996.

¹⁹⁴ OKIHIRO, Gary Y. *Pineapple Culture: A History of the Tropical and Temperate Zones*, Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 2009, p. 38.

Pero América representaba una nueva escena, que escapaba a toda concepción clásica del paisaje. La estética de lo pintoresco aplicó determinados conceptos estéticos y fomentó un planteamiento en todo lo relativo al paisaje, estableciendo una serie de tópicos que no eran válidos para representar el Nuevo Mundo, ni otras regiones que se escapaban de los cánones clásicos europeos y, donde se proyectó una dominación cultural a través de lo visual. Por lo tanto, este tipo de imágenes, especialmente, las de relatos de viajes pintorescos, deben observarse bajo una perspectiva crítica. Con ello me refiero a la constatación de una perpetuación del eurocentrismo en estos y otros tantos textos, tema sobre el que llamó la atención Sara Lennox en su texto "Beyond Eurocentrism" (2005), que reconocía el fracaso de Europa en reconocer su arraigo en las relaciones globalizadas, donde "la historia de la modernidad consistía en la transmisión de los logros occidentales al resto del mundo"¹⁹⁵.

La dicotomía entre lo nuevo y lo viejo se convirtió en una cuestión de lo vivo y lo muerto. Asimilar las civilizaciones americanas como parte de una Antigüedad conllevaba unas consecuencias que iban mucho más allá de las representaciones visuales estéticamente aceptables, en una Europa, amante de los valores clásicos, que se erigía como la cuna de civilización. Como relata Anderson, ya desde el siglo XVI, los europeos habían adoptado el hábito de dar nombre a los lugares más remotos: Nueva York, Nueva Orleans, Nova Lisboa... "nuevas versiones de (por tanto), antiguas toponimias en sus tierras de origen"¹⁹⁶. Esta tradición, sigue Anderson, incluso se conservó cuando los lugares pasaban a diferentes propietarios imperiales, y así la Nouvelle Orléans apaciblemente se volvió New Orleans y Nieuw Zeeland se volvió New Zealand. Lo nuevo, representado por las potencias europeas, tenía el sentido invariable de sucesor de algo ya desaparecido, un pasado, ya viejo, que dejaba de existir. En ese sentido, el Nuevo Continente era nuevo y viejo a la vez, "ambos términos están alineados diacrónicamente y coexistieron dentro de un tiempo homogéneo y vacío"¹⁹⁷. Humboldt, en su intento por asimilar el nuevo continente en los términos del viejo, había permitido la comprensión de aquellos paisajes en los círculos ilustrados europeos, pero también, al igual que otros exploradores de esta época, había hecho que las artes encuadraran sus paisajes como representaciones de una Antigüedad ya perdida.

¹⁹⁵ LENNOX, Sara. "Beyond Eurocentrism.", en *German Quarterly*, 78, 4, 2005, pp. 516-520.

¹⁹⁶ ANDERSON, 1993, p. 260.

¹⁹⁷ *Ibíd.*

Porque lo antiguo parece invocar algo que *ya no es*, algo que pertenece a la categoría de lo extinto y se rebaja al rango de lo muerto.

Las imágenes del *Atlas Pittoresque* habían llevado a los ojos europeos el paisaje americano pero también habían utilizado un discurso que les era ajeno. Se proyectaba una simbología del mundo clásico, un referente de la civilización europea, y que se consideraba la cúspide intelectual. La elaboración de grabados, *a posteriori*, en los talleres europeos, dejaba su impronta en las imágenes que circulaban. Las representaciones visuales de los lugares visitados por estos viajeros jugaban un importante rol en la forma en la que estas regiones y sus habitantes se instauraban en el imaginario popular. Las regiones lejanas eran representadas y encuadradas en un atlas pintoresco que se podía observar, manipular, transportar y poseer.

Aunque, la narrativa de Humboldt, la visión total de sus *cuadros de la naturaleza*, eran complicados de *enmarcar*. En una ocasión, Arago le comentó a Humboldt una cuestión muy acertada: ¡Tú, Humboldt! Tú no sabes escribir un libro, tu comienzas y va, va, va, tú no puedes parar, exactamente tal como tú hablas”¹⁹⁸. Aunque su relato seguía en movimiento, sus vistas necesitaban del lenguaje del arte para mostrarse y acabaron sometidas a las reglas académicas. Humboldt fue el primero en mostrar el atlas pintoresco de América, pero sus dibujantes tradujeron, amoldaron y adaptaron sus paisajes a los ojos europeos, lo que supuso el registro de una naturaleza desconocida que fue finalmente poseída por lo pintoresco.

Quizá descontento con la reproducción de sus paisajes, que no mostraban la visión de América que él mismo había sentido, Humboldt acabó recomendando a los pintores que emprendieran sus propios viajes para experimentar *in situ* los paisajes que querían representar, de la misma forma que William Hodges había hecho en las islas occidentales del mar del Sur, y como posteriormente hicieron otros seguidores de Humboldt en las regiones tropicales como Johann Moritz Rugendas (1802-1858), Ferdinand Bellermann (1814-1889), Eduard Hildebrandt (1818-1869), además de otro gran número de pintores que se basaron en las ideas de Humboldt para representar el paisaje americano, ya no poseído por lo pintoresco, sino en una concepción de naturaleza americana, ilimitada, apoteósica y sublime.

¹⁹⁸ “Toi, Humboldt! tu ne sais pas écrire un livre; tu commences, va, va, va, tu ne peux plus t’arrêter; exactement comme tu parles”, citado en MARCOU, Jules (ed.). *Life, letters and works of Louis Agassiz*. New York: Macmillan, 1896, p.177. Traducción propia.

TERCERA PARTE

DE LA INDIA A LAS INDIAS: MEMORIAS DE ORIENTE EN LAS
VISTAS DE LAS CORDILLERAS Y LOS PUEBLOS INDÍGENAS DE
AMÉRICA

8. VISTAS DE LO EXÓTICO: DOS REFERENCIAS ARTÍSTICAS

Humboldt estuvo interesado en el Oriente durante toda su larga vida, y ese interés se inició en su tierna juventud. De hecho, como hemos comentado en previos capítulos, en un principio no tenía intención de ir a América del Sur; había planeado visitar Egipto. Cuando los conflictos políticos comenzaron debido a las campañas napoleónicas en África, decidió cambiar su viaje a España y desde allí, planeó viajar a Marruecos y ascender al monte Atlas. Sin embargo, recibió en España una bienvenida inesperada, y el rey Carlos IV le otorgó un pasaporte para explorar científicamente los dominios españoles del Nuevo Mundo.

Aquello fue un trato de favor; conceder un pasaporte con plena libertad para viajar por las colonias españolas no era muy habitual. Esto no quiere decir que España no llevase a cabo expediciones científicas en América ya que, además de algunos viajes científicos que ya se han comentado, durante la segunda mitad del siglo XVIII, España financió más de veinticinco expediciones científicas. Estas expediciones representaban parte de un gran esfuerzo para renovar el reino económico y político, con el fin de competir con otras naciones europeas¹. Después del siglo XVIII tuvieron lugar algunos de los viajes científicos más importantes, como los de Cook y Malaspina. El interés por el paisaje estaba en auge, a la vez que nuevos territorios estaban siendo descubiertos. En un momento en el que todavía no existía la fotografía moderna, la necesidad de artistas que representaran el aspecto de esos nuevos mundos era determinante para que las imágenes de las tierras heroicamente conquistadas llegaran a visualizarse en las capitales de los imperios coloniales. Los salones de las personalidades adineradas requerían lienzos que ilustraran aquellos exóticos paisajes de ultramar y algunos artistas, sabiendo de la oportunidad comercial que aquello representaba, habían comenzado a publicar sus viajes ilustrados.

Especialmente famosas se hicieron las publicaciones, sobre escenas orientales, de William Hodges (1744–1797) y Thomas Daniell (1749-1840). Ambos artistas, familiarizados con la *Royal Academy* londinense, y que habían realizado viajes a la India, todavía colonizada por el Imperio Británico y cuyas aguatinas empezaron a venderse entre la clase alta inglesa, adquirirían con interés los paisajes que mostraban

¹BLEICHMAR, 2005, pp. 40-41.

aquellas regiones que su gobierno poseía en la lejanía, y que veían como una tierra exótica de gloria y llena de posibilidades comerciales, que además servía como inspiración para artistas y literatos, que impulsaron el *oriental taste* y el desarrollo del orientalismo.

Fue en ese contexto, a finales del siglo XVIII, cuando Humboldt visitó Londres; los recuerdos de aquel viaje y sus imágenes quedaron grabados en su memoria, hasta el punto que determinaron gran parte del desarrollo de sus ideas. Mientras que algunos estudios sobre Humboldt han destacado su papel como promotor de pintores en las regiones tropicales, no han sido tan estudiados los pintores con los que se relacionó previamente a su viaje a América y que pudieron inspirarle algunas de sus ideas respecto al paisaje. Aquel viaje que realizó con Forster por Europa, debió suponer un primer contacto con su faceta artística. De sus menciones a artistas británicos orientalistas, como Daniell y Hodges, se podría deducir que Humboldt no sólo inspiró a un gran número de paisajistas, sino que también habría recibido una influencia necesaria de ciertos pintores que conocería durante sus viajes a la capital británica.

Como ya se ha comentado, antes de su expedición americana, trató de ir a Egipto y Asia Menor, pero las cuestiones políticas ocasionadas por las campañas napoleónicas en Egipto le llevaron a España, desde donde finalmente comenzó su expedición Americana. Sin embargo, su interés por Oriente proviene de su juventud. En su última obra, *Cosmos*, nos da esa referencia. Humboldt nos relata su primer viaje realizado a Londres², el cual significó un punto de inflexión para él. Fue en la casa de Warren Hastings, el administrador colonial británico, donde vio algunas imágenes de los paisajes representados por William Hodges y las escenas de los viajes de Cook en el Pacífico, que inspiraron sus propias ambiciones de visitar las regiones tropicales:

Si me fuese permitido preguntar ahora a mis antiguos recuerdos de la juventud y señalar el atractivo que me inspiró desde el principio el deseo irresistible de visitar las regiones tropicales, citaría las pintorescas descripciones de las islas del mar del sur por Georg Forster y los cuadros de Hodges que representan las orillas del Ganges en la casa de Warren Hastings de Londres³

Esa fue la primera vez que Humboldt visitó Londres, en 1790, cuando sólo tenía veinte años de edad. En ese momento, William Hodges era uno de los exponentes más importantes de la pintura orientalista, junto a Thomas Daniell. Ambos habían realizado

² Véase análisis del viaje en capítulos anteriores.

³ HUMBOLDT, 2011, p. 197.

viajes artísticos a la India, en un momento en que el gusto por lo oriental estaba muy presente en Inglaterra, teniendo en cuenta que la India británica era entendida como una especie de tierra prometida, un exótico lugar por descubrir y lleno de oportunidades. La sociedad burguesa británica, interesada por el arte y la arquitectura, era consciente de las nuevas tendencias y la revalorización del exotismo.

La emergente colonia británica, había suscitado gran interés sobre todo centrado en la cosmopolita Calcuta y, por este motivo, se abrió un nuevo mercado para los artistas, que eran demandados por una burguesía incipiente que deseaba con entusiasmo decorar sus propiedades con el renovado *oriental taste*. Diversas obras, que ilustraban paisajes exóticos hindúes, fueron publicadas a finales del siglo XVIII y principios del XIX; siendo especialmente relevante la de William Hodges, que había viajado a la India entre 1780 y 1783, bajo la tutela de Warren Hastings, y que publicó una selección de vistas de la India en 1786. Además, Hodges había viajado junto a Cook en su segundo viaje al Pacífico.

La revolución artística del incipiente Romanticismo, favorecía el descubrimiento artístico de países exóticos mediante la definición de nuevas categorías estéticas. La búsqueda de estas nuevas formas de aproximarse al paisaje supuso el gran motivo de numerosos viajeros para embarcarse en expediciones a los lugares más remotos, como consecuencia de una serie de ideas filosóficas y artísticas muy próximas a lo que fue el Movimiento Ilustrado, que hizo que estos artistas y científicos estrecharan su colaboración⁴. En los círculos artísticos británicos, la revolución de la teoría estética favorecía para los artistas el descubrimiento de países exóticos, lo que motivó la búsqueda de lo diferente, de lo bello y lo pintoresco, pero también de lo aterrador y lo sublime; estas nuevas definiciones artísticas encajaban perfectamente con las escenas que países como la India ofrecía a sus viajeros europeos, ávidos de nuevos paisajes que reflejaran la esencia de insólitos mundos que se abrían a su alrededor.

La estética de lo pintoresco, teorizada por Gilpin y discutida por otros estudiosos de la estética inglesa del XIX como Price Knight y Repton, estaba, como ya hemos visto, íntimamente ligada a los límites del arte y la naturaleza. Afirmaba Gilpin que “el arte de dibujar es para el viajero pintoresco lo que el arte de la escritura es para el estudioso.

⁴ STAFFORD, 1984, pp. 437-449.

Ambos son igualmente necesarios para fijar y comunicar sus respectivas ideas”⁵. Términos como lo pintoresco –o lo sublime–, estaban íntimamente asociados a la representación de escenas de la naturaleza en un sentido pictórico, y Humboldt hizo uso de ellos en distintas obras a lo largo de su vida.

El científico evolucionó al igual que lo hizo la teoría artística y, mientras que en sus primeros años como teórico se refiere a la naturaleza como pintoresca, a medida que avanza el siglo XIX se decantaría por una exaltación más profunda de las emociones por medio de lo sublime. El uso que hizo Humboldt de estos valores estéticos mostraba aquella conexión con el Romanticismo, muy presente en los pintores británicos que realizaron viajes artísticos a Oriente.

Mientras que en Francia y Alemania se gestaba una importante corriente paisajista, en Inglaterra las oportunidades para los pintores de paisaje eran escasas, porque el mercado del arte parecía dominado por el retrato⁶. A pesar de ello, Thomas Daniell se animó a emprender un viaje artístico a la India Británica junto a su sobrino William Daniell, en busca de nuevas posibilidades. La técnica que utilizaron en la elaboración de su atlas pintoresco del viaje titulado *Oriental Scenery*⁷, era de una precisa y dificultosa elaboración; mientras que el uso de la cámara oscura no suponía en sí mismo la obra pictórica final, le permitía la transferencia al papel de la escena con una precisión científica, convirtiéndola después en una escena pintoresca, redecorándola a través de la pintura. Además de asegurar la fidelidad al paisaje real, también le permitía reproducir la imagen en cualquier número de veces y dejar su impronta artística personal.

Estos artistas cambiaron la actitud británica sobre el paisaje y la arquitectura, con una nueva aproximación histórica, que muestra la romántica visión del pasado sin perder su fidelidad a la realidad. La particularidad de las ilustraciones de los Daniell estuvo muy ligada a la elección de la técnica pictórica utilizada para representar las escenas; la técnica de la aguatinta, una de las más difíciles y complejas⁸. Había sido desarrollada a mediados del siglo XVIII y aportaba al grabado la posibilidad de crear tonos continuos sin la necesidad de recurrir a los rayados paralelos. Acabaría por utilizarse de forma desigual y poco frecuente, debido a la destreza y el gran control que requería para la

⁵ “The art of sketching is to the picturesque traveler, what the art of writing is for the scholar. Each is equally necessary to fix and communicate its respective ideas”, GILPIN, 1792, p. 61. Traducción propia.

⁶ ARCHER, Mildred. *Early Views of India. The Picturesque Journeys of Thomas and William Daniell 1786-1794*, London: Thames and Hudson, 1980, p.11.

⁷ DANIELL y DANIELL, 1795-1808.

⁸ ARCHER, p. 14.

creación de tonos y elaboración de detalles. Ésta fue una dificultad que constataría Humboldt al elaborar sus *Vues des Cordillères*, como manifestaba en la introducción:

Varios paisajes han sido coloreados, porque, en este tipo de grabados, las nieves se resaltan mucho mejor sobre el fondo del cielo, y la imitación de pinturas mejicanas hacen ya indispensable la mezcla de planchas coloreadas y planchas tiradas en negro. Hemos notado la dificultad de dar a las primeras aquel vigor de todo que admiramos en las Escenas Orientales del Señor Daniel⁹

En la introducción de su atlas pintoresco Humboldt nos remite a la figura de este pintor, por lo tanto, no es difícil hacerse a la idea de que Humboldt era conocedor de la obra de Thomas Daniell y que, sin duda, estaba al corriente del impacto que su obra había tenido en Inglaterra.

8.1. William Hodges y Thomas Daniell

Humboldt había criticado en sus escritos a aquellos viajeros cuyos dibujantes sólo se habían ocupado de delimitar las costas¹⁰ y nunca habían penetrado más adentro de las tierras que descubrían, dejando a un lado la investigación de los hombres, su cultura y su relación con el paisaje. El hecho de realizar los dibujos únicamente de las costas significaba mucho más de lo que parece; era la representación desde la lejanía, desde la observación a distancia, una forma de reproducir los paisajes que no permitía penetrar en ellos. Porque adentrarse en las tierras exploradas significaba, además, interactuar con sus habitantes y sus formas de vida, conocer su territorio y participar de sus costumbres y expresiones culturales. Aquellos detalles, más allá de la descripción topográfica y la catalogación científica, se convertirían en cuestiones que eran imposibles de describir a través del texto y los datos científicos y, por tanto, tal como estipularían las órdenes de Cook para sus viajes de exploración, la representación del paisaje adquiriría importancia considerable por primera vez en el transcurso de una expedición científica, y se dejaría a cargo de los artistas contratados para tal efecto¹¹.

⁹«Plusieurs paysages ont été coloriés, parce que, dans ce genre de gravure, les neiges se détachent beaucoup mieux sur le fond du ciel, et que l'imitation des peintures mexicaines redoit déjà indispensable le mélange de Planches coloriées et des Planches tirées en noir. On a senti combien il est difficile de donner aux premières cette vigueur de ton que nous admirons dans les Scènes Orientales de Mr. Daniel», HUMBOLDT, 1810, p. V. Traducción propia.

¹⁰HUMBOLDT, 2011, p.40.

¹¹Véase GREPPI, Claudio. "On the Spot: Travelling Artists and the iconography inventory of the world, 1769-1859", en Driver, Felix y Martins, Luciana. *Tropical Visions in an Age of Empire*, London: University of Chicago Press, 2005, p. 26.

Los pintores de la expedición de Cook, entre los que se encontraba el mencionado William Hodges –que participó en el segundo de sus viajes-, delimitaron y dieron forma a la profesión del artista de expedición. Hasta entonces, los dibujos se habían dedicado a “acompañar a un texto”¹², pero a partir de sus viajes se convertirían, por sí mismos, en descripciones de la naturaleza –o también, por utilizar la expresión de Humboldt, *cuadros de la naturaleza*-. Otros artistas y científicos europeos habían viajado por el Pacífico, pero al igual que había sucedido con otros territorios, sus representaciones estaban estimuladas por la fantasía. Pero a partir de la observación directa esta tendencia empezaría a cambiar, y los viajes de Cook supusieron un hito en este sentido. Smith sostiene que la obligación impuesta por la ciencia de que el arte debía proporcionar información hizo que, a su vez, no sólo se desarrollara la ilustración científica, sino que la exploración en el contexto imperial también motivó una evolución del arte por sí mismo, ya que los pintores de expediciones fueron de los primeros en adoptar métodos de pintura al aire libre, una práctica que después sería desarrollada y que haría célebres a los pintores impresionistas¹³.



Figura 46. William Hodges. *A Cascade in the Tuauru Valley, Tahiti*. 1773.

William Hodges se convirtió en el pintor oficial del paisaje exótico gracias a sus obras sobre las islas del Pacífico y sus vistas de la India. En sus grabados y óleos recoge la representación de una naturaleza salvaje, hecha a partir del natural y que muestra su

¹²*Ibíd*, p. 28.

¹³SMITH, 1985, p.62, p.232, p. 258. Véase también SMITH, Bernard. “William Hodges and English Plein-Air Painting”, en *Art History*, 6, 2, June 1983, pp.143-152.

grandiosa magnificencia frente a la civilización, que desaparece del cuadro por completo.

Diversos investigadores que han explorado su figura han considerado su obra, al igual que la de Humboldt, como un ejemplo de los vínculos entre arte y ciencia, en relación al desarrollo del arte, el paisaje, la antropología y los estudios culturales¹⁴.

Hodges nació en Londres el 28 de octubre de 1744. Era el único hijo de una familia humilde y entró a la escuela de dibujo a una edad muy temprana. Posteriormente, fue aprendiz del pintor de paisajes Richard Wilson (1714-1782), alrededor del año 1758. A partir de la salida del estudio de Wilson, su pista se difumina aunque parece haber trabajado en Gales y el norte de Inglaterra hasta el momento de ser nombrado artista oficial en el segundo viaje de Cook a mediados de 1772.

En esa misma expedición viajaba el astrónomo William Wales (1734- 1798), además de los naturalistas Johann Reinhold Forster y su hijo Georg Forster, de cuya relación con Humboldt y la valiosa aportación a su formación, a través de su breve tour europeo, hemos hablado en capítulos anteriores en este trabajo.

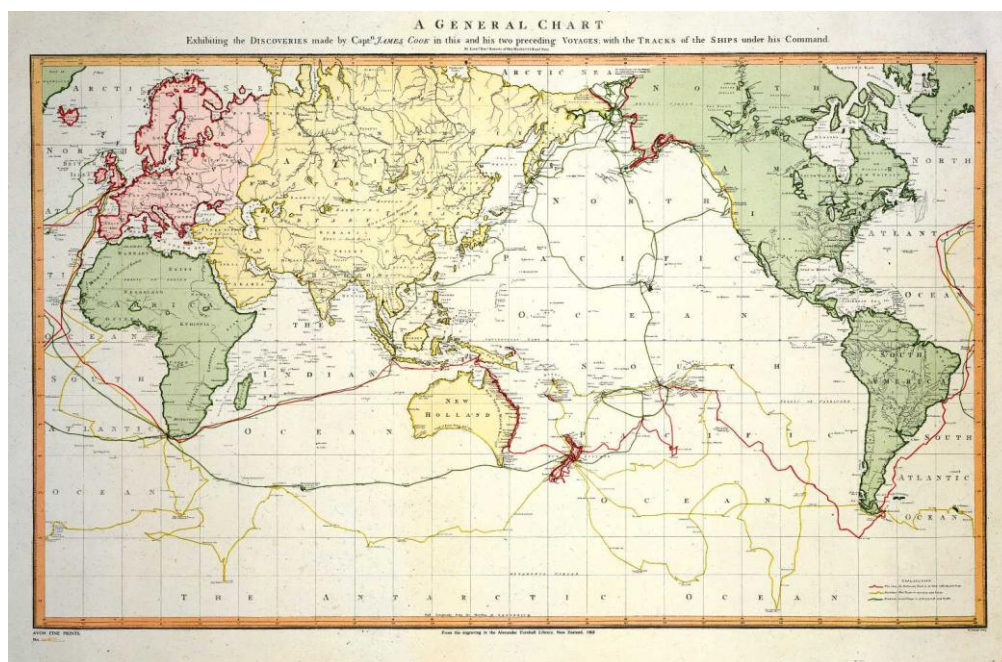


Figura 47. A General Chart Exhibiting the Discoveries of Captn. James Cook. Lieutenant Henry Roberts (1784). National Maritime Museum, London. El primer viaje esta marcado en rojo, el segundo (en el que se embarcó Hodges) en amarillo y el tercero en verde

¹⁴ Véase QUILLEY, Geoffrey y BONEHILL, John (eds.). *William Hodges 1744-1797: The Art of Exploration*, New Haven and London: Yale University Press, 2004; WILSON, Kathleen: *New Imperial History: Culture, Identity and Modernity in Britain and the Empire, 1660-1840*, Cambridge University Press, 2004.

Tras el viaje (1772-75), Hodges, se hizo muy conocido por sus bocetos y óleos sobre los lugares que habían visitado durante la expedición, entre los que se encontraban paisajes de Isla de Pascua, Tahití y otras islas del Pacífico. Durante el transcurso del periplo, que duró tres años, las tripulaciones del *Resolution* -donde iban Cook y Hodges- y su nave hermana *Adventure*, fueron expuestos a condiciones extremas de clima y entornos, en ocasiones, hostiles. Estos iban desde las heladas aguas antárticas a la densa selva tropical de Nueva Zelanda. Hodges tuvo que ser capaz de representar una asombrosa variedad de temas, desde las formas insólitas del hielo marino a representaciones panorámicas de los acantilados y las costas. No sólo representó estudios sobre el paisaje, sino que además realizó retratos y dibujos botánicos, a menudo trabajándolos directamente del natural.

Gran parte de sus dibujos y acuarelas fueron adaptados como grabados para posteriores ediciones sobre el viaje de Cook. Así mismo, la mayor parte de las pinturas de paisaje al óleo, hechas a gran escala, que se conocen sobre su viaje al Pacífico, fueron producidas después de su regreso a Londres; donde recibía un sueldo a efectos de completarlos. Estas pinturas son especialmente notables por ser algunos de los primeros paisajes en basarse en estudios científicos de la atmósfera para representar la luz y la sombra, que además de tener carácter científico, representaban propósitos dramáticos. El hecho de que el trabajo de Hodges estuviera vinculado a la investigación científica, como parte de la tripulación de la expedición, no debería sorprendernos. La formación artística de Hodges aportaba un valor adicional a los estudios científicos, y Cook y Banks no tardaron en darse cuenta de ello:

“Emplear al Sr. Hodges, pintor paisajista, para embarcarse en este viaje y realizar dibujos y pinturas de aquellos lugares de los países a los que deberíamos llegar, podría ser adecuado para dar una idea más perfecta de aquellos, mejor de la que podría ser formada únicamente a partir de las descripciones escritas”¹⁵

Este planteamiento es innovador, en cuanto a que el arte se convertiría en el complemento visual de la investigación geográfica, el establecimiento de la unión entre arte y ciencia de una forma reglada y estipulada para tal fin. Es la representación visible de la ciencia en su conjunto, de aquella parte de la naturaleza que es imposible

¹⁵ “By engaging Mr. William Hodges, a Landscape Painter, to embark in this voyage, in order to make drawings and paintings of such places in the countries we should touch at, as might be proper to give a more perfect idea thereof, than could be formed by written description only”, citado en SMITH, 1985, p. 59. Traducción propia.

representar con palabras, y que sólo se percibe mediante la imagen compuesta de sus elementos en un paisaje. Es interesante que esto se planteara en esta expedición de 1772, en cuanto a que nos sugiere una conexión con esa idea de paisaje que Humboldt desarrollaría en sus *Cuadros de la Naturaleza*, en la que hablaba sobre “aquello que sólo el arte del pintor puede representar”¹⁶.

Las obras de Hodges se caracterizaron por una precisa atención a los efectos atmosféricos y su especial interés por los estudios de la luz. La luz y la atmósfera fueron dos elementos clave en el estudio de las expediciones científicas, y para Humboldt no fue una excepción. Su interés parte de sus primeros contactos con el trabajo de Saussure¹⁷ y sus aportaciones al estudio de la naturaleza a través del ascenso a las montañas y el estudio de la atmósfera.

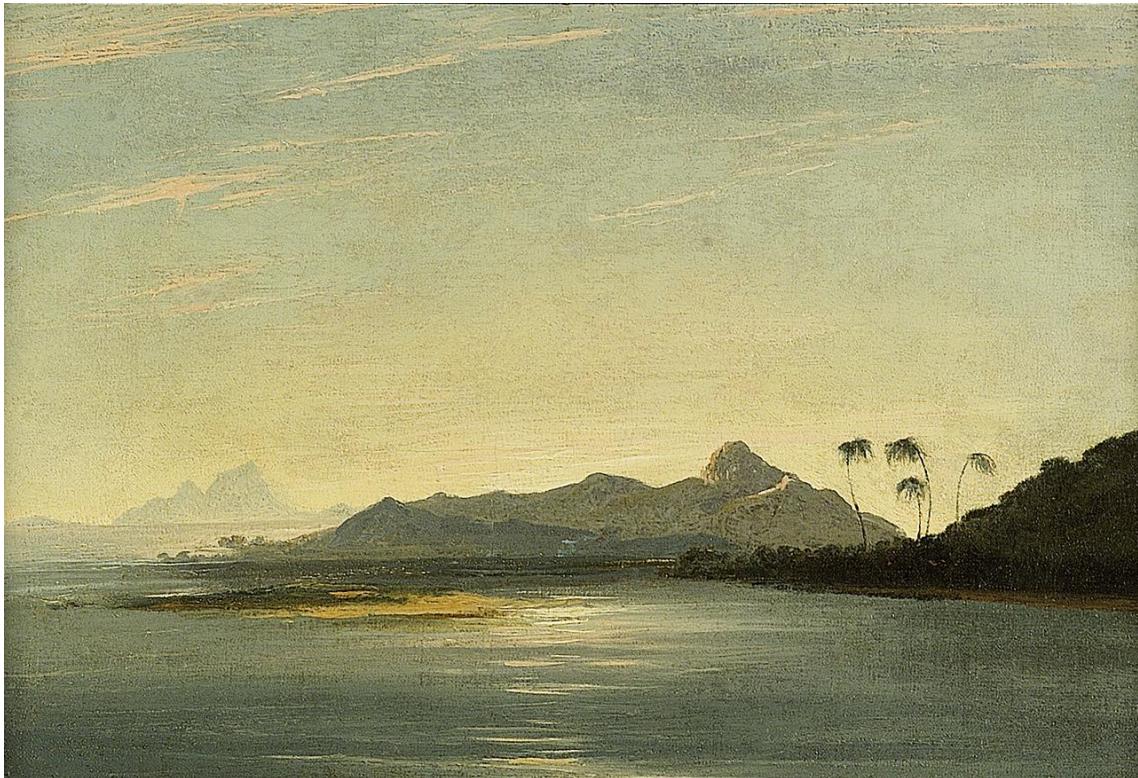


Figura 48. William Hodges. *View of the Islands of Otaha and Bola Bola with Part of the Island of Ulietea*. 1773.

Las representaciones pictóricas de Hodges estaban muy vinculadas a la idea que gestaba el romanticismo sobre la visión de la naturaleza, entre el carácter científico y la

¹⁶ Esta idea la desarrolla, como hemos comentado anteriormente, en obras como *Ensayo sobre la Geografía de las Plantas y Cuadros de la Naturaleza*. Véase, por ejemplo, en HUMBOLDT, 1865, p. 354.

¹⁷ Humboldt admiró de Saussure su forma de acercarse a la Naturaleza a través de la experimentación directa.

trascendencia. En el óleo que muestra las vistas de varias islas del Pacífico, el cielo refleja detalles de gran precisión, fruto no sólo de la observación directa sino también del estudio de sus propiedades, información que probablemente aportarían sus compañeros científicos durante el viaje. Se percibe su atmósfera húmeda y cálida, típica de la zona tropical. La imagen representa un paisaje real y existente. Un lugar donde se han desarrollado estudios topográficos que sirven para fijar un determinado espacio, en un momento concreto. A su vez, la adaptación del idealismo que se desprende de la formación de Hodges en la tradición clásica del paisaje, le otorga a la naturaleza cualidades no etéreas de idealismo y eternidad¹⁸.

Uno de los misterios a los que había que dar respuesta era “¿por qué el cielo es azul?”¹⁹, si su tonalidad variaba en distintas partes del mundo era una cuestión en la que el arte, por su carácter de representación plástica, tenía un papel considerable. Smith sugiere que este interés de Hodges por la representación de la luz y los efectos atmosféricos, es una muestra más del pintor como impulsor del concepto de la pintura *plein air* que después desarrollaría con gran celeridad el Impresionismo y que, a su vez, asumiría Humboldt en su teoría sobre el paisaje americano. Pero además, nos dice mucho acerca de los caminos trazados entre ciencia y arte a través de los viajes y el pensamiento ilustrado: el uso de la luz supuso no sólo una muestra de los estudios científicos, sino que además el pintor la utilizó como elemento compositivo en sí mismo, una demostración de sus inicios formativos marcados por la tradición del paisaje clásico, característico de pintores como Claude Lorraine y Richard Wilson²⁰. Al mismo tiempo, científicos de la expedición como los Forster o el astrónomo William Wales, se mostraron admirados de la capacidad de Hodges para representar los efectos de luz de la atmósfera, elementos que para ellos, a diferencia del pintor, eran objeto de interés científico²¹.

El color azul del cielo, así como la transparencia de la atmósfera, se modificaba dependiendo de la altitud. Saussure había publicado una larga serie de experimentos sobre el tema y Humboldt continuaría con ellos. El instrumento utilizado por ambos fue el cyanómetro, que había sido inventado por el propio Saussure. Éste se componía de un número de tiras de papel, con diferentes tonos regulados. El cero de la escala era el

¹⁸ QUILLEY, y BONEHILL, p. 94.

¹⁹ Sobre esta cuestión véase el estudio de HOEPPE, Götz. *Why the Sky Is Blue: Discovering the Color of Life*, New Jersey: Princeton University Press, 2007

²⁰ SMITH, 1985, p. 62.

²¹ QUILLEY y BONEHILL, p.21.

blanco perfecto, y en el extremo final se situaba un tono que llegaba al negro. Dentro de estos dos límites, la escala se dividía en grados distribuidos a través de un disco giratorio, que podría ser utilizado en distintas alturas, emplazamientos y horarios. La observación se realizaba sosteniendo el disco enfocado hacia el cielo y dejando el sol a la espalda. Este instrumento fue el utilizado por Humboldt para establecer medidas atmosféricas durante su viaje. Tras hacer una visita a Saussure para informarse acerca del invento, adquirió un ejemplar calibrado. No sólo lo usó durante su viaje marítimo por el Atlántico sino que le sirvió para establecer medidas en su ascenso al Teide. Gracias a este artilugio, pudo demostrar tras subir al Chimborazo el 23 de junio de 1802, la mayor altura alcanzada por un ser humano en aquella época, que a esa altitud – 5.878 metros, por quedarse a 400 metros de la cima- el nivel de azul marcado por el cyanómetro era el azul más oscuro jamás registrado²². De hecho, en su famosa imagen del Chimborazo, podemos apreciar esta gradación pictórica de azules que se corresponden a las alturas medidas durante su ascenso.

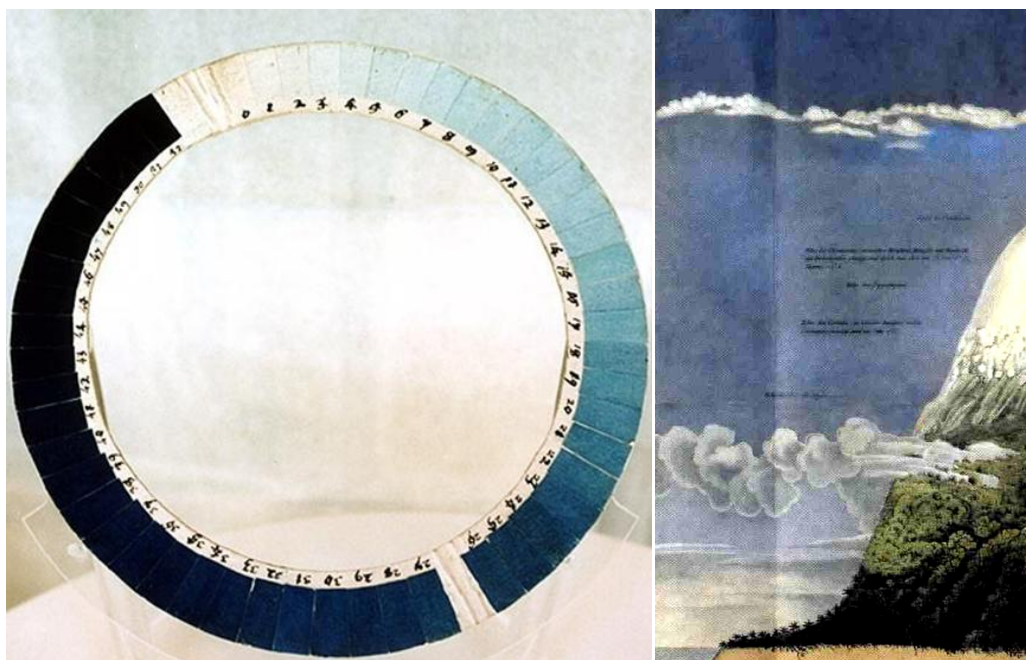


Figura 49. Cyanómetro de Saussure conservado en Bibliothèque de Genève, Suiza (izq.) Detalle del volcán Chimborazo. 1805. (dcha.)

Esta obsesión por medir y registrar absolutamente todos los fenómenos estaba en concordancia con las ideas ilustradas. El uso de estos instrumentos fue habitual tanto para los viajes de Cook como para Humboldt y sus contemporáneos. Además de generar

²² HOEPPE, p. 111.

datos sobre la composición atmosférica, podía dar información exacta a los artistas para representar más fidedignamente los paisajes naturales que visitaban.

Pero los estudios lumínicos y la representación que de ellos hacía Hodges, no sólo eran apreciados por su capacidad de observación científica, sino también por su carácter romántico. En los diarios de Forster sobre la expedición, aparecen comentarios admirando su destreza a la hora de representar de forma precisa lo que se *veía*, pero asociado con una idea romántica e idealizada del paisaje: “el lienzo fue gradualmente animado con las escenas más románticas de este país, y la naturaleza pareció asombrarse al ver su producción imitada por el hijo de Apolo”²³. Aquella idea del paisaje como el Edén, el Dorado y la Arcadia que habían inspirado a los pintores clasicistas como Lorraine, sería la empleada por Hodges, y la que después retomarían pintores humboldtianos, como los de la escuela del Río Hudson, de la que hablaremos más adelante.



Figura 50. William Hodges. *A View taken in the bay of Oaite Peha*. 1776. National Maritime Museum, Londres

Estas escenas apolíneas de evocación clásica están, a su vez, vinculadas a la formación de los artistas y a la forma de enfrentarse a los nuevos mundos, como el encuentro con

²³“The canvas was gradually animated with the most romantic scenery of this country, and nature seemed amazed to see her productions imitated by the son of Apellos”, citado en QUILLEY y BONEHILL, p. 22. Traducción propia.

lo primigenio, con el paraíso perdido por la humanidad. La naturaleza exuberante, el nudismo de los indígenas y la armonía que se daba entre hombre y paisaje son un tema recurrente en sus óleos.

El estilo de paisaje clásico, que Hodges había adquirido de su maestro Richard Wilson, tenía también un componente antropológico: el encuentro de la humanidad perdida con su estado primigenio de felicidad y perfección, la vuelta al estado del buen salvaje roussoniano. Mientras que las pinturas de paisajes edénicos mostraban el imaginario fértil de una Arcadia, los naturalistas de la expedición estudiaban los diferentes estados de la humanidad en sus habitantes, que Forster comparaba con los antiguos griegos²⁴. Hodges, además, también produjo muchos retratos sobre los isleños y varias escenas sobre la participación de los miembros de la expedición. Las conexiones entre las mediciones de luz, el estudio del clima, el paisaje y el impacto del encuentro con sus habitantes, son una realidad en los dibujos de Hodges, una expresión de la totalidad de la experiencia vivida en el viaje y, por lo tanto, un antecedente del *cuadro de la naturaleza* humboltiano.

Tras el regreso a Inglaterra, en 1775, Hodges fue el encargado de la supervisión de los grabados realizados después del viaje y se dedicó, alternativamente, a elaborar óleos de gran formato que solían conmemorar las escenas vividas durante el viaje. Años más tarde, entre 1778 y 1784, Hodges viajó a la India como el primer pintor de paisajes británico profesional en visitar el país con permiso de la *East India Company*, teniendo como mecenas a quien era por entonces su director: Warren Hastings. Allí fue donde realizó sus primeros ejemplos de los denominados paisajes orientales. Fue alguno de estos grandes óleos “de las orillas del Ganges”, que probablemente conservara Joseph Banks en su casa, los que llamarían la atención de Humboldt²⁵.

Tras viajar por el país durante seis años, en 1793 publicó un relato sobre sus viajes en India. El relato de viajes ilustrado de Hodges, *Travels in India during the years 1780, 1781, 1782 y 1783* (1793) estuvo dedicado, sobre todo, a la ruina y el paisaje pero, en este texto, las representaciones de la India también informaban sobre algunas de las prácticas abiertamente coloniales en la llamada India británica del siglo XIX, donde la ruina se convertía en testimonio del colapso entre ambas civilizaciones²⁶.

²⁴ *Ibíd.*

²⁵ HUMBOLDT, 2011, p. 197.

²⁶ NAYAR K., Pramod. “The rethoric of ruin. William Hodges’ India”, en *1650-1850: Ideas, Aesthetics, and Inquiries in the Early Modern Era*, 15, 2008, pp. 75-106.

Posteriormente publicó una serie de grabados titulado *Select Views in India, Drawn on the Spot, in the Years 1780, 1781, 1782, and 1783, and Executed in Aqua Tinta* (1785-88). Tras un periodo de fama, en el que trabajó activamente y expuso sus vistas en varias exhibiciones, llegó a ser nombrado miembro de la Royal Academy. Sin embargo, parece ser que unas alegorías pintadas por él sobre la guerra y la paz generaron una gran polémica, en un momento de guerra entre Inglaterra y la Francia revolucionaria²⁷. Sus pinturas fueron consideradas peligrosas y su exposición fue clausurada. Él abandonó la pintura tras este conflicto. Tras varios intentos frustrados de gestión en la banca, Hodges acabó inmerso en una crisis financiera. Aunque no existen datos contrastables que certifiquen este hecho, se piensa que murió en marzo de 1797 tras acabar él mismo con su vida²⁸.

El caso de Thomas Daniell fue diferente. Aunque sus caminos se entrecruzaron frecuentemente, su trayectoria fue distinta. Este pintor británico de formación académica, era parte de la *Royal Academy* de Londres y llevaba exponiendo allí sus obras alrededor de diez años cuando, en 1784, recibió el permiso de visitar la India con la *East India Company* para continuar su trabajo en calidad de grabador. Su sobrino William le acompañaba como ayudante y acabaría convirtiéndose gradualmente en un imprescindible compañero de trabajo artístico. Partieron de Inglaterra el 7 de julio de 1785 y llegaron a China el 23 de agosto de 1785, alcanzando Calcuta a principios de 1786, vía Cantón. Allí permanecieron hasta que completaron una serie de acuatinas que, sobre todo, reproducían con gran maestría la geografía del territorio.

Tras completar la selección de vistas de Calcuta, continuaron el viaje por las colonias de la India Británica: entre 1788 y 1791, viajaron por Agra, Bengala y Delhi; bordeando las montañas del Himalaya hasta Srinagar. Entre marzo de 1792 y febrero de 1793, fueron hasta la costa de Madras, pasando por Bangalore hasta Cabo Comorin. Entre febrero de 1793 y septiembre de 1794, se dirigieron desde Madras hasta Bombay donde visitaron y reprodujeron los templos-cueva de la zona. Por último, dejaron Bombay en

Sobre el “colapso” entre civilizaciones no podemos dejar de recomendar el clásico de DIAMOND, Jared. *Colapso: por qué unas sociedades perduran y otras desaparecen*, Madrid: Debate, 2006.

²⁷ MACDONALD, Simon. “To Shew Virtue its Own Image: William Hodges's *The Effects of Peace and The Consequences of War*, 1794–1795”, en *The British Art Journal*, 9, 1, 2008, pp. 57-66.

²⁸Sobre la vida de Hodges, la biografía clásica es COMBS STUEBE, Isabel. *The Life and Works of William Hodges*, New York and London: Garland Publishing, 1979.

1794 para proceder con el regreso a casa. Tras un largo viaje que duró más de nueve años, regresando a Inglaterra en septiembre de 1794²⁹.

La obra de Thomas Daniell se divide en seis tomos, en volúmenes que contienen, generalmente, veinticuatro ilustraciones cada uno, acompañados de texto narrativo. Sus primeras tres series de aguatinas se publicaron bajo el título de *Oriental Scenery: Twenty-four Views in Hindoostan*, y fueron publicadas en marzo de 1795, agosto de 1797 y junio de 1801. En mayo de 1807 publicaron *Twenty-four Landscapes: Views in Hindoostan*; y por último, *Antiquities of India* que había sido realizada en dos partes, entre 1799-1808. En 1803, también habían publicado ocho imágenes bajo el título *Hindoo Excavations in the Mountain of Ellora near Aurungabad in the Decanin Twenty-four Views*, con dibujos realizados por James Wales, un artista que había fallecido en la India antes de poder ver su trabajo publicado, y que los Daniell se encargaron de editar.



Figura 51. Thomas Daniell, “Banyan tree with Hindu temples”, *Oriental Scenery*. 1796.

²⁹ Se puede encontrar un mapa muy detallado del viaje en ARCHER, p. 6.

La obra completa se designa, en general, con el nombre de *Oriental Scenery*. En un primer momento se publicó en formato monumental y llegaba a costar 210 £, y además de ésta, se publicó una pequeña edición con grabados en blanco y negro en un formato más económico³⁰.

La vida de Thomas Daniell estuvo, de una forma u otra, vinculada a la de William Hodges. Como pintores ingleses viajeros en la India, ambos estuvieron relacionados con la *East India Company*, aunque Hodges se había hecho más conocido por ser miembro del segundo viaje de James Cook al Océano Pacífico, por el que habían saltado a la fama sus bosquejos y pinturas de paisajes que visitó en ese viaje, incluyendo Tahití y la isla de Pascua. Después de su vuelta, realizó un viaje a la India como paisajista, donde consiguió el patrocinio de Warren Hastings y demostró que un pintor de paisajes podía hacer fortuna en la India Británica. Anteriormente, otros pintores habían viajado por aquellos territorios con éxito pero, lo habían conseguido como retratistas de una incipiente burguesía adinerada que decidía abandonar Europa para hacer fortuna en Calcuta.



Figura 52. William Hodges. *Banyan tree*. *Travels in India*. 1783

³⁰ MAHAJAN, Jagmohan. *Picturesque India: sketches and travels of Thomas and William Daniell*, New Delhi: Lustre, 1983, p. 15.

Hodges había viajado años antes a la India y planeaba publicar sus *Select Views in India*, en el momento en el que Daniell partía. La obra salió publicada mientras éste estaba en pleno viaje y, aunque sintió que aquella publicación era parte de una competencia, le sirvió para guiar su viaje, pensando en cómo mejorar sus vistas y en reproducir aquellas que todavía no habían sido realizadas por Hodges.

Mientras que William Hodges había sido el primer paisajista inglés en viajar a la India, los Daniell serían los primeros en viajar a determinadas partes del país e ilustrar ciertas imágenes de la cultura hindú que nunca antes habían llegado a los ojos europeos³¹.

En la Europa de la era de las exploraciones, la burguesía intelectual estaba ávida de paisajes lejanos, para colgarlos en sus paredes. La mirada de los artistas hacia el mundo anglo-indio estaba tan acorde con los acontecimientos de los círculos artísticos europeos que fue la principal razón de que, tanto Daniell como Hodges, vendieran más obras en Inglaterra de las que habrían vendido en la India³², algo muy similar a lo que ocurría con Humboldt, cuyas ilustraciones estaban realizadas por y para el individuo europeo.

Hodges y Daniell eran artistas ingleses vinculados a la *Royal Academy*, y estrechamente relacionados a través de sus viajes a la India. No deja de ser curioso que el propio William Hodges realizara una mención a Thomas Daniell en su publicación *Travels in India*, que guarda similitud con el comentario que le dedica Humboldt en *Vues*: “Algunas vistas en la ciudad de Calcuta, publicadas por M. Daniel, son muy dignas de elogio por su precisión”³³. Ambos pintores se sitúan entre la confluencia del arte y la ciencia, a través del viaje y la exploración. Ellos fueron dos pintores observando el paisaje con ojos de científico, mientras que Humboldt fue un científico observando el paisaje con ojos de pintor.

La capacidad del sabio prusiano de comprender la naturaleza, a través de una gran interdisciplinariedad, le hacen poseedor de una gran sensibilidad estética, lo que nos lleva a pensar en él como un ávido lector de las publicaciones de estos artistas viajeros anglosajones. De hecho, el propio Humboldt recomendaría a los pintores que hicieran con los Trópicos lo mismo que éstos hicieron con la India, tomándolos como ejemplo

³¹*Ibid*, pp. 129 -130

³² DEWEY, Clive. “Figures in a Landscape: Anglo-Indian Art”, *Modern Asian Studies*, Cambridge University Press, 16, 4, 1982, pp. 683-697.

³³“Some views in the City of Calcutta, published by M. Daniel, are highly to be commended for their accuracy”, HODGES, 1793, p. 16. Traducción propia.

para la correcta representación del paisaje³⁴. Humboldt hacía alusión a la falta de “paisajes pintados por el artista sobre el terreno, que reprodujeran el carácter propio de la zona tórrida”³⁵, es decir, a la creación ficticia de los Trópicos, que no habían sido explorados por los artistas ni pintados al aire libre, con el conocimiento que da la experiencia de reproducir los bocetos *in situ*, o como se refiere la forma anglosajona *on the spot* o *sur le lieu*, en francés, o *del natural* como nos referimos en nuestro idioma.

Aquellas descripciones de viajeros que ni siquiera solían intervenir en el proceso creativo, solían ser las fuentes de interpretación para los artistas que nunca habían estado familiarizados con los lugares representados³⁶, generando todo tipo de “fábulas y hados”³⁷ que ya habían sido criticadas por Humboldt. La propuesta de Humboldt fue que la naturaleza fuera observada sobre el terreno, siguiendo la idea del trabajo de campo y la observación directa de los principios ilustrados, aplicados a la creación artística.

8.2. Al natural: arte, ciencia y objetividad

La idea de las imágenes naturales realizadas desde la observación directa, traídas desde la *lejanía*, permitían *acercar* aquellos mundos ajenos al público europeo. Este fue el motivo del gran éxito que las obras de Hodges sobre las Islas del Pacífico tuvieron en la sociedad occidental, como ampliamente ha mostrado la obra de Bernard Smith³⁸. Sin embargo, muchas críticas se sucedieron a aquella supuesta adhesión a la realidad de estas imágenes producidas sobre el terreno, así aparece en el propio diario de Forster y en observaciones hechas posteriormente por el marino francés Jean-François de La Pérouse, que criticaban la aparición de elementos que no correspondían a lo que *ellos* habían *visto*³⁹. Esto sólo nos da una idea de la importancia que adquirió la observación y la comprobación a través de la *vista*, que determinaba lo que *era* o lo que *no era*.

La importancia que los círculos ilustrados empezaron a otorgar a la observación directa queda patente en la publicación de una selección de aguatinas de su viaje oriental, que Hodges tituló *Select views in India drawn on the spot in the years 1780, 1781, 1782 and*

³⁴ HUMBOLDT, 2011, p.239.

³⁵ *Ibid*, p. 238.

³⁶ ELLIOTT, 1970, pp. 22-23.

³⁷ HUMBOLDT y BONPLAND, 1819, p. 293

³⁸ SMITH, 1979, 1985 y 1992.

³⁹ GREPPI, pp. 23-41.

*1783 and executed in aqua tinta*⁴⁰. Al añadir el subtítulo “on the spot” –*sobre el terreno o al natural*- el pintor era consciente de la importancia de que las escenas hubieran sido realizadas a través de la observación directa, así como el reclamo que aquello suponía para posibles compradores, y así lo manifestaba el añadido al título de su obra. Esta serie de ilustraciones estaban realizadas con la técnica de la aguatinta, y la totalidad de los grabados se presentaba a todo color, por lo que tenía un carácter mucho más estético. El proceso por el que los bocetos realizados *in situ*, pasaban a ser definidos como grabados, alejaba mucho la obra primigenia de lo que sería después su reproducción, muchas veces influidos por el mercado artístico, que parecía decantarse por los modelos clásicos, algo que también había ocurrido con otros pintores y viajeros anteriores⁴¹.

Tras el proceso de observación directa, venía la composición artística y la creación del *cuadro* -de la naturaleza- que tan famoso hará a Humboldt. Ya hemos hablado de la relevancia que el científico alemán tuvo en cuanto a la teoría de la *impresión total* de la naturaleza y la composición del paisaje. Sin embargo, lo que resulta sorprendente es que además de adoptar el concepto de observación directa de estos pintores ingleses, también encontramos en sus obras referencias a lo que Hodges llama “general effect”, una combinación de todas las partes en una composición que produzca un efecto general. En su obra *Travels in India*, el inglés elabora un texto con recomendaciones para los pintores viajeros y, hablando sobre las cualidades que un buen pintor de viajes debe tener, afirmaba lo siguiente:

La primera [cualidad] que le debo suponer es estar poseído de ello [el paisaje], la segunda incluye la elección de un tema, con el conocimiento de todas las partes de tal tema y la tercera incluye la combinación de las diferentes partes para producir un efecto general⁴²

Estos conceptos nos remiten a la figura del científico alemán y sus cuadros de la naturaleza, expuestos en su teoría sobre el paisaje y la *impresión total*, explicada en capítulos anteriores de este trabajo. Sin embargo, este es un texto que se había publicado en 1783, años antes incluso de que Humboldt emprendiera su viaje por las Américas. Por lo tanto, como conocedor de la obra de Hodges, podríamos asumir que esta idea

⁴⁰ London: J. Edwards, 1786.

⁴¹ SMITH, 1985, p. 37-40.

⁴² “The first I must suppose him possessed of, in the second is included de choice of the subject, with the knowledge of all parts necessary for such a subject, and in the third is included the combination of different parts, to as to produce a general effect”, HODGES, 1793, p. 155. Traducción propia.

estuvo inspirada por el pintor inglés, aunque no sería desarrollada hasta que Humboldt elaborara su teoría y la difundiera. Por otra parte, las vistas de los Daniell habían impactado inmediatamente en la élite anglosajona. En conjunto, su paisaje oriental contribuyó en gran medida a la imagen británica de la India como una tierra romántica de gloria. Además de su labor difusora de la cultura oriental y el valor artístico de su obra, los Daniell han sido continuamente elogiados por su realismo y exactitud. James Renell, apodado “el padre de la Geografía India” por su importante obra *Memoir of a Map of Hindoostan* (1784), alababa el trabajo de Thomas Daniell por la honestidad de sus imágenes y su adhesión a la verdad:

Parte de la información geográfica relativa a la parte superior del curso del Ganges y sus ramas principales, aparece al pie de un dibujo muy característico y bello elaborado por el Sr. Daniel, muestra de su firme adhesión a la verdad y la honestidad de discriminación la cual he observado en todas las obras de este ingenioso artista⁴³

Además, el *Monthly Magazine* comentó en un artículo la exactitud científica de su obra y su importancia, incluso, en relación a la Historia Natural. Afirmando que sus ilustraciones podrían ser considerados estudios para los naturalistas:

La ejecución de estos dibujos es realmente magistral, hay muchas razones para confiar en la fidelidad de las representaciones y el efecto producido por esta rica y espléndida muestra de Oriental Scenery es verdaderamente sorprendente. Cada cosa ha sido dibujada con la precisión más sorprendente. Los animales, los árboles y las plantas son los estudios para naturalistas⁴⁴

Como uno de los primeros artistas ingleses en viajar a la India, Thomas Daniell no sólo ejerció su labor de grabador sino también de geógrafo y cartógrafo, al proporcionar a la sociedad occidental los nuevos paisajes que llegaban de Oriente. Los Daniell, preocupados por proporcionar una verdadera exactitud en las aguatinas de *Oriental Scenery*, se preocuparon de utilizar diversos instrumentos que les permitieran llegar a una precisión científica. Del mismo modo que lo hizo el geógrafo James Rennell para medir y crear el mapa de la mayor parte de la superficie de la India, ellos utilizaron un instrumento llamado odómetro, formado por una brújula y una rueda que servía para

⁴³“Some geographical information concerning the upper part of the course of the Ganges, and its principal branches, appears at the foot of a very characteristic and beautiful sketch drawn by Mr. Daniel, it shows that firm attachment to truth and honesty of discrimination which I have observed in all of the works of this ingenious artist”, citado en ALMEIDA de, Hermione y GILPIN, George. *Indian Renaissance: British Romantic Art and the Prospect of India*, London: Ashgate Publishing, 2006, p. 191. Traducción propia.

⁴⁴“The execution of these drawings is indeed masterly; there is every reason to confide in the fidelity of the representations and the effect produced by this rich and splendid display of Oriental Scenery is truly striking. Everything is drawn with the most astonishing accuracy. The animals, trees and plants are studies for the naturalists”, citado en *ibíd.*

medir distancias. El odómetro, inventado por Leonardo da Vinci, se usaba como sistema para medir distancias en terrenos desiguales. El odómetro, les permitía registrar las distancias del paisaje físico y, sin duda, les ayudó a establecer un gran sentido de la exactitud desde una perspectiva verificable en sus dibujos, especialmente en terrenos más complicados como las montañas del Himalaya, y otras zonas desconocidas que no habían sido registradas todavía por los seguidores de Rennell.

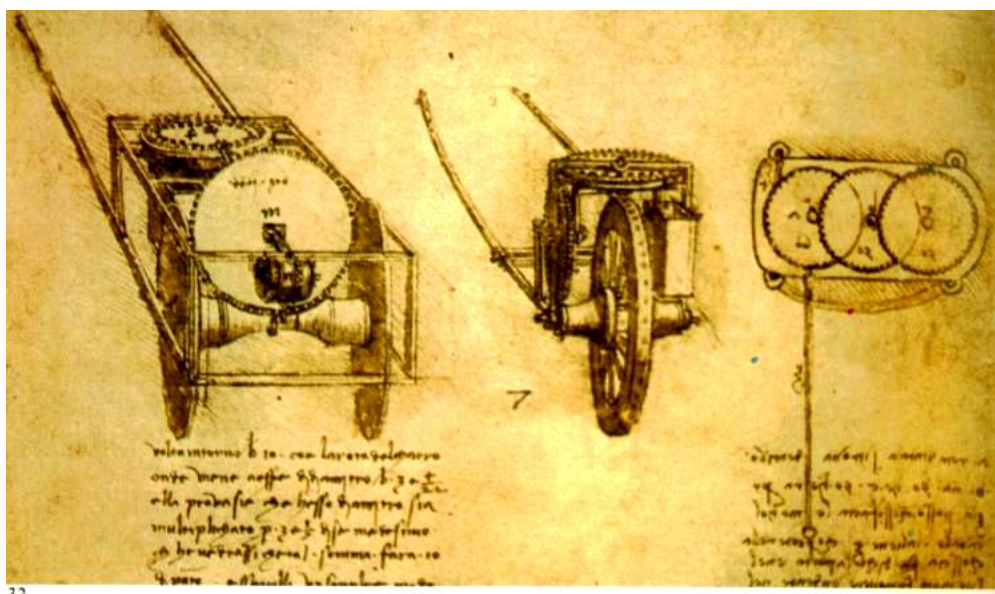


Figura 53. Odómetro diseñado por Leonardo da Vinci, publicado en el *Codex Atlanticus*. S.XVI.

Además del odómetro, en su viaje por la India, se sabe que llevaron consigo una cámara oscura que les permitía obtener esa magistral reproducción del detalle. Un instrumento imprescindible en cuanto a las relaciones de las artes y la naturaleza, puesto que la obliga “a revelar su secreto: que pinta, que es pintora”⁴⁵. Este instrumento óptico, basado en un juego de espejos y lentes, proyectaba la imagen sobre la cual el artista podía trazar las líneas del dibujo consiguiendo una gran precisión. El lugar que ocupaba la cámara oscura era el escenario de la ciencia, compartido, muchas veces, con el arte e incluso, el entretenimiento. La cámara, garantizaba las imágenes verídicas de la realidad, es decir, una correspondencia entre el mundo y su representación, a la vez que le permitía distanciarse de esa misma realidad en una introspección reflexiva. Así, como argumenta Jesusa Vega, desde esa posición, el pintor “ordenaba, despersonalizaba y

⁴⁵ VEGA, 2010, p. 352.

aprehendía el mundo que le rodeaba, lo analizaba e ironizaba sin empatía, sin sentimentalismo, con objetividad”⁴⁶.

El uso de la cámara no suponía la mera reproducción de una realidad objetiva. Como argumenta Vega, la penetración de las técnicas fotográficas en la sociedad, sus usos sociales y culturales, e incluso el sistema de representación que proponía no era pionero. Se basaba en otras tecnologías desarrolladas a través de distintos avances en las ciencias ópticas que se insertaban dentro de nuevos procesos sociales y culturales⁴⁷.

Para los Daniell, el uso de la cámara no suponía en sí mismo la obra pictórica final. Les permitía la transferencia al papel de la escena con una precisión científica, que luego convertían en una escena pintoresca a través del arte de la pintura. Además de asegurar la fidelidad al paisaje real, también les permitía reproducir la imagen en cualquier parte y número de veces. Gracias al uso de estos instrumentos científicos, sus ilustraciones acabadas con la técnica de la aguatinta, conforman una obra en la que arte y ciencia nos permiten mostrar imágenes que serían elogiadas por su autoridad científica y, a su vez, por el valor artístico que los Daniell darán con su visión pintoresca de las escenas orientales.

Estos artistas no sólo serían considerados como los primeros en ofrecer una nueva visión de la India, también podrían figurar propiamente como cartógrafos, geógrafos e historiadores. Su nueva aproximación mostraba una romántica visión del pasado que intentaba representar la realidad lo más fielmente posible. Aquella idea de exactitud asociada a las representaciones de los Daniell, los convirtió no sólo en pioneros de la representación artística oriental, sino también en reveladores de una nueva realidad, con apoyo del discurso científico hacían de sus pinturas testimonio de la verdad. Artistas como los Daniell o William Hodges, no habían viajado a la India para cartografiar el país ni para clasificar las especies naturales. Su intención primera había sido buscar nuevas escenas pintorescas que enriquecieran su visión artística y nuevos paisajes que representar, buscando no sólo la aventura sino también un hueco en el mercado del arte, pero los vínculos entre arte y ciencia se estrechaban cada vez más. Los pintores estaban ávidos de nuevos estilos de arte fuera de las formas más convencionales de los estudios

⁴⁶ *Ibid.*, p.357.

⁴⁷ *Ibid.* En todo el libro, Jesusa Vega argumenta que la “invención” de la fotografía fue parte de todo un proceso que desarrollaba una nueva mirada sobre el mundo.

de la Academia. No obstante, la exactitud y precisión de sus aguatinas los convirtieron en mucho más: herramientas de conocimiento y observación.

William Hodges y Thomas Daniell fueron reconocidos por representar los paisajes orientales de una forma distinta. Mientras que Hodges se convertiría, con el tiempo, en un pintor de lo sublime, los Daniell criticaron su falta de rigurosidad y objetividad⁴⁸. Su intención fue mejorar la reproducción de escenas, basándose en el uso de instrumentos científicos y en la observación minuciosa. Frente a la criticada exaltación de la naturaleza de Hodges que, según los Daniell, faltaba a la fidelidad y la verdad, ellos se proponían registrar fielmente los lugares más inaccesibles y desconocidos para el público europeo. Interesados por las nuevas técnicas de la aguatina y caracterizados por ser trabajadores infatigables, se propusieron seguir la misma ruta que Hodges había seguido, de forma que pudieran dibujar las mismas escenas corrigiendo su exceso de imaginación, reproduciendo, de la forma más exacta posible, todos los rincones del territorio, lo que según Greppi, suponía una prematura forma de “ultrarrealismo”⁴⁹.

La particularidad de las ilustraciones de los Daniell, estuvo ligada al uso que hicieron de técnica utilizada para representar las escenas: la aguatina. Aunque fue la misma que William Hodges utilizó en sus *Travels in India*, la percepción de sus trabajos por parte del público resultó muy distinta. Mientras que Hodges fue el pintor de la ensoñación y la fantasía oriental, los Daniell criticaron sus licencias artísticas, un supuesto exceso de imaginación, y se erigieron como los portadores de la verdad, en una intención de mejorar la reproducción de escenas, basándose en el uso de instrumentos científicos y en la observación minuciosa. Frente a la criticada exaltación de Hodges que, según los Daniell, faltaba a la verdad, ellos se autoproclamaron como representantes de la objetividad.

La aguatina había sido desarrollada a mediados del siglo XVIII. Se considera como inventor de esta técnica a Jean-Baptiste Leprince(1734-1781), que la popularizó alrededor de 1760, teniendo una vida bastante breve, ya que por 1830 había sido sustituida, en gran medida, por la litografía, aunque, durante su corto período se convirtió en el método favorito para la ilustración de libros⁵⁰. La técnica es utilizada a

⁴⁸ ARCHER, p. 97.

⁴⁹ Aunque no nos parece que el término sea muy adecuado, éste es el utilizado en GREPPI, p. 29.

⁵⁰ Sin embargo, fue Paul Sandby (1725- 1809), quien reclamaba el título de descubridor, por haber mejorado la técnica situándose como el primero que la practicó la técnica en Inglaterra. Véase

día de hoy por artistas como Jean Solombre (Paris, 1948), que es conocido por elaborar vistas en las que el paisaje se sitúa entre lo poético y lo enigmático, aunque el método difiere ligeramente en su uso presente de aquel momento en que fue usada ampliamente por tantos ilustradores, entre ellos, los Daniell, cuyos trabajos pictóricos fueron tan apreciados en su época⁵¹. Aportaba al grabado la posibilidad de crear tonos continuos sin la necesidad de recurrir a los rayados paralelos, aunque sería muy escasamente utilizada debido a la destreza y el gran control que exige para la creación de tonos y elaboración de detalles. Una dificultad que constataría Humboldt al elaborar sus *Vues des Cordillères*, como manifestaba en la introducción de su obra, donde afirmaba, refiriéndose a sus grabados, que había sido necesario colorear algunos manualmente, ya que había notado lo difícil que era en esta técnica, dar ese vigor de tono que admiramos en su *Oriental Scenery*⁵².

Desaparecida tras la llegada de los procesos fotomecánicos, la aguatinta fue un medio muy utilizado en numerosas ilustraciones en topografía, paisajismo, literatura satírica y publicaciones sobre moda. Con este procedimiento, los artistas intentaban recrear el efecto de las acuarelas o dibujos a la aguada. Es especialmente relevante porque representa un momento en la historia de las imágenes en el que el grabador se convertía en el traductor del pintor, y ambos se asociaban en el intento de interpretar dignamente la información, mejorándola con la aportación artística de la pincelada de color.

En el caso de Daniell y Hodges, que habían sido observadores directos del paisaje que representaban, el carácter de fidelidad y certeza era reforzado por su autoridad como miembros de la *Royal Academy*. Thomas Daniell no sólo ejerció su labor de grabador sino también de geógrafo y cartógrafo al proporcionar a la sociedad occidental los nuevos paisajes que llegaban de Oriente. Gracias al uso de la técnica de la cámara oscura y la aguatinta, conformaron una obra en la que arte y ciencia daban lugar a unas imágenes que eran elogiadas por su autoridad científica y a su vez, por mostrar una vista pintoresca de las escenas representadas. La naturaleza en su esplendor romántico, tal como la había captado William Hodges en sus viajes al Pacífico, pero con una nueva

PRIDEAUX, Sarah T. *Aquatint engraving; a chapter in the history of book illustration*. London: Duckworth & co., 1909, pp.1-10.

⁵¹ *Ibíd.*, p. 12.

⁵² HUMBOLDT, 1810, p. V.

visión representada por el acercamiento científico al mundo que proponía la *Royal Society*⁵³.



Figura 54. Thomas Daniell, *The waterfall at Puppenassum in the Tinnevelly district*. Oriental Scenery. S.XVIII

Llegados a este punto, cabe preguntarse, ¿representaban estos los paisajes de un lugar *real*? Como se preguntaba Stafford, ¿dónde está la realidad de las imágenes?⁵⁴. Una cosa sí es cierta, se había producido una enorme diferencia respecto a los pintores viajeros de antaño; no sólo los artistas visitaban los lugares que querían representar, sino que además, tenían la intención de representar las escenas de una forma realista – científica u objetiva—. Pero ¿acaso está ligada la *objetividad* a una necesaria *realidad*? La mayoría de los investigadores que, en algún momento, han tropezado con esta cuestión han determinado que la ciencia no es objetiva. La objetividad no es más que una intención de neutralidad que el filósofo Thomas Nagel definió como “una visión de la nada”⁵⁵.

La objetividad de la ciencia, ligada al uso del arte como representación objetiva de la realidad, se convierte en un ideal que se adapta al momento cultural y político de una época. Como argumentan Daston y Gallison, aunque su uso data de la época de los antiguos griegos, la objetividad alcanza su condición científica en el siglo XIX, cuando

⁵³ ARCHER, p. 10.

⁵⁴ Véase STAFFORD, Barbara. *Echo Objects: The Cognitive Work of Images*, Chicago and London: University of Chicago Press, 2007. La autora nos habla, en este texto, sobre cómo el cerebro genera sus propias imágenes, a través de pequeños fragmentos de referencias cruzadas que no proceden más que de una realidad distante, afirmando que hay otro mundo que “siempre es nuestro propio mundo” (“The other world is always also the inner world”), p. 25. Traducción propia.

⁵⁵ Véase NAGEL, Thomas. *The view from nowhere*. New York: Oxford University Press, 1989.

las instituciones toman el control del conocimiento, delimitan su creación y se apropian de su difusión⁵⁶. Con la práctica de la observación directa de la naturaleza, la ciencia y el arte unieron sus caminos. Estos intentos de objetividad, por parte de artistas, científicos e instituciones les hicieron erigirse como representantes de la verdad, un concepto que se tambalearía con el desarrollo de las técnicas fotográficas, lo que Daston y Gallison llaman la “objetividad mecánica”⁵⁷. En este sentido, es muy interesante el trabajo fotográfico que ha realizado Antonio Martinelli sobre los Daniell y la imagen de la India⁵⁸.

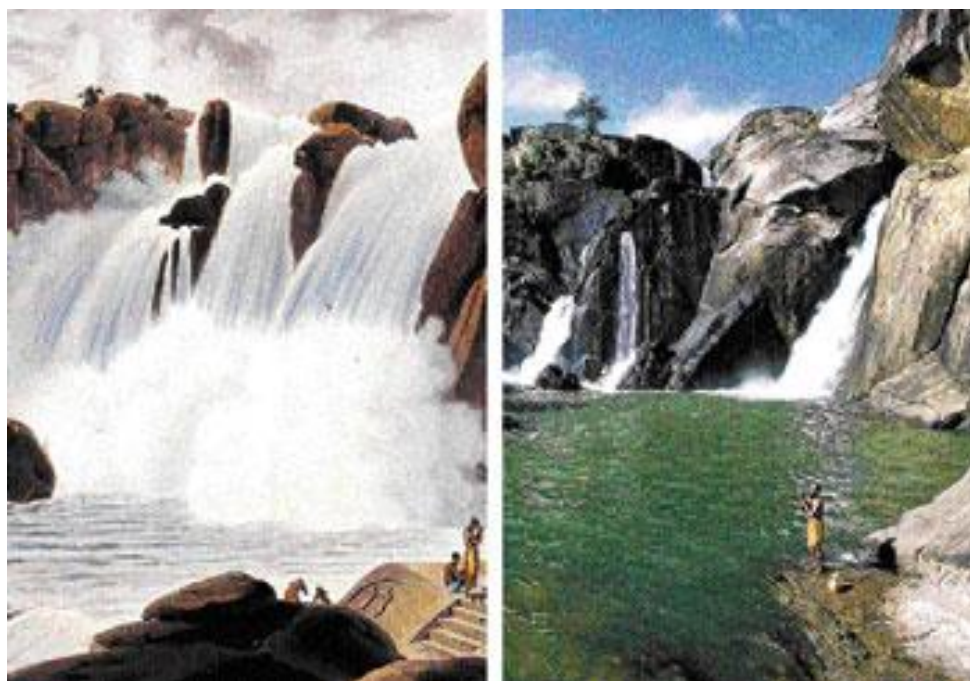


Figura 55. Aguatinta de Thomas Daniell (izq.) y fotografía de Martinelli (dcha.) de las cataratas de Papanasam, Tirunelveli.

Este artista, ha tomado como referencia las 144 vistas de los Daniell y se ha dedicado a fotografiar los mismos lugares que los reprodujeron hace dos siglos en sus aguatinas. El fotógrafo italiano siguió sus pasos para los lugares exactos y representarlos en la actualidad. Su trabajo se basó en los estudios sobre las aguatinas de la mencionada Archer, una de las primeras investigadoras en centrar sus estudios en los Daniell y darles popularidad en Europa⁵⁹.

⁵⁶ DASTON y GALLISON, 2007, p.6.

⁵⁷ *Ibíd.*

⁵⁸ MICHELL, George y MARTINELLI, Antonio. *India: Yesterday and Today. Aquatints by Thomas & William Daniell: an Exhibition to Celebrate 200 Years of India's Architectural and Topographical Heritage*, Shrewsbury: Quiller Publishing, 2000.

⁵⁹ Véase ARCHER, 1980.

Los Daniell cambiaron la actitud británica sobre el paisaje oriental con una nueva aproximación histórica que muestra una romántica visión del pasado, sin perder su idea de fidelidad a la realidad. El proceso de elaboración de las imágenes se producía a través del uso de una cámara oscura, lo que les permitía mostrar con gran detalle y precisión los elementos más pequeños en una vista general. La técnica utilizada, era de una precisa y dificultosa elaboración; mientras que el uso de la cámara oscura no suponía en sí mismo la obra pictórica final, le permitía la transferencia al papel de la escena con una precisión casi exacta, convirtiéndola después de una escena pintoresca reddecorándola a través de la pintura. Además de asegurar la fidelidad al paisaje real, el uso de planchas también les permitía reproducir la imagen en cualquier número de veces y colorearla, dejando su impronta artística personal. El uso de la cámara oscura suponía una anticipación a lo que sería la fotografía y por eso las comparaciones entre ambas imágenes nos permiten dialogar sobre estas ideas de verdad, objetividad y subjetividad. Mientras que los Daniell en su día, fueron considerados como unas de las principales autoridades en cuanto a su fidelidad a la verdad –ya que realizaron vistas topográficas basadas en lugares reales y ayudados de una cámara oscura- el trabajo de Martinelli se erige como una prueba de las licencias artísticas tomadas por estos artistas.

En las imágenes comparadas, se aprecian algunos cambios de escala en los monumentos, iluminaciones imposibles o composiciones creadas⁶⁰. Martinelli, a través de sus fotografías, se diferencia de Daniell en esa “objetividad mecánica” que hace uso de un medio que, en principio, reprime la intervención intencionada del artista-autor⁶¹. Sin embargo, somos conscientes de que esta *virtud epistémica* no existe y que, aunque la máquina se ponga el sello de autenticidad, la elección del plano, del momento y de los elementos de encuadre –que buscan adaptarse a las láminas de Daniell y que incluso seleccionan y recortan buscando la similitud-, son siempre subjetivos. La objetividad sigue siendo una mera intención, la de adaptarse a un código.

Pese a la práctica de la observación directa y la intención declarada de objetividad, aquellos grabados eran fruto de un individuo particular, aunque se regía por unas normas académicas que pretendían ser globales. Durante la Ilustración, las exploraciones se situaban entre dos valores fundamentales: razón y autoridad, pero estos

⁶⁰Todo esto, por supuesto, teniendo en cuenta los estragos del tiempo que transforman el paisaje en un recorrido de más de doscientos años y que nos sirven para llamar nuestra atención sobre el deterioro de la naturaleza y sus monumentos.

⁶¹ DASTON y GALLISON, 2007, p. 121.

pueden ser mutuamente excluyentes. La legitimidad otorgada al arte llegó a convertir a estas imágenes en documentos científicos, ya que las barreras entre ciencia y arte se difuminaban en el contexto de las expediciones y las producciones realizadas por artistas, en el contexto científico, se situaban en la esfera de la autoridad. Por lo tanto, no sólo era importante lo que se observaba, sino cómo se representaba y sobre todo, era importante que cualquier representación tuviera un carácter riguroso de objetividad, que favorecía aquel pacto de credibilidad que se establecía entre la imagen y el observador.

De hecho, las imágenes de Humboldt, son un reflejo de su intención de situarse en la esfera de la autoridad, a través de la asimilación de influencias y redes intelectuales, aquella muestra deliberada de convenciones estéticas y académicas, un intelectual *milieu* que lo identificarían como un asiduo a los salones científicos y a los círculos intelectuales⁶², un despliegue de aquellos códigos de pertenencia a los que aludía Foucault cuando se preguntaba "Qu'est-ce que les Lumières?"⁶³.

El uso de modelos como éstos y la asimilación de los viajes de Cook y las obras de Hodges y Daniell, que habían supuesto un hito en la historia de la exploración y la observación directa de la naturaleza, suponen toda una declaración de intenciones en cuanto al deseo de Humboldt de mostrarse a sí mismo como el nuevo referente de autoridad en la exploración científica de América –también en su intención de incorporar la visión artística a su trabajo-. En el pensamiento ilustrado de Humboldt, era obvio que si esta fórmula había funcionado para el paisaje oriental, ¿por qué no había de servir para el paisaje americano?

Al igual que Humboldt había reinventado con sus textos el paisaje tropical, estos artistas fueron creadores de una iconografía Oriental de la India Británica. En sus obras, se aprecia un profundo interés por la composición visual y la exactitud científica. Si comparamos estas publicaciones, analizando algunos de los elementos iconográficos, encontramos un antecedente de las principales tesis del paisaje que años más tarde será defendida por Humboldt. En el caso de Thomas Daniell, la influencia es evidente. La publicación de su viaje pintoresco, en forma de ilustraciones y texto, donde se representaban paisajes de la sociedad y la naturaleza oriental, basados en el estudio científico y la intención de adecuarse a la verdad. Todas estas premisas serían las que

⁶²KENNEDY, Dane (ed.). *Reinterpreting Exploration: The West in the World*, New York: Oxford University Press, 2014, p.68.

⁶³FOUCAULT, Michel. "¿Qué es la Ilustración?", en *Saber y Verdad*, Madrid: Ediciones de la Piqueta, 1991, pp. 197-207.

harían célebre a Humboldt en su forma de difundir el paisaje americano. Pero la asimilación de la obra de Daniell va mucho más allá, tanto *Oriental Scenery* como *Vues des Cordillères*, que representan paisajes de lugares y naturalezas tan alejadas entre sí, compartían un código justificado por la intención de objetividad. Consecuentemente, vamos a ver cómo observar las imágenes de uno y otro es asomarse a un mismo lugar.

9. DE LA INDIA A LAS INDIAS

A lo largo de su vida, Humboldt se había estado entrenando a sí mismo para explorar el Oriente y que está presente en los libros que tenía en su biblioteca personal, donde se pueden hallar muchos relatos sobre la India, China y las islas del Pacífico⁶⁴. Obviamente, los viajes de Cook habían sido una referencia para él. Sin embargo, una de las publicaciones que menciona con mayor interés es *Oriental Scenery*, el atlas pintoresco que publicó el artista británico Thomas Daniell, sobre su viaje a la India. A este pintor lo menciona en su introducción de *Vues des Cordillères*, lo que nos invita a reflexionar sobre la inspiración oriental de aquella obra. Aunque las referencias no acaban aquí. En una carta a su editor Johann Friedrich Cotta⁶⁵, Humboldt comenta que para realizar su atlas pintoresco, tuvo como uno de sus referentes el viaje a Egipto de Dominique Vivant Denon, uno de los primeros egiptólogos europeos en contemplar y dibujar los monumentos del Antiguo Egipto, cuya obra se publicó con el nombre *Voyage dans la Basse et Haute Egypte* (1802), un libro fundamental en la historia del orientalismo europeo y que comprendía más de cien ilustraciones. Para el científico, visitar el Oriente se convirtió en un deseo que no pudo realizarse –ya hemos comentado que, en principio, la intención de Humboldt fue viajar a Egipto antes que a América– y esa idea se convirtió en su referencia para investigar los trópicos. Tras su vuelta del viaje americano, albergó la esperanza de visitar la India e intentó en repetidas ocasiones obtener el permiso de la *East India Company*, que nunca fue concedido.

Hasta finales del siglo XVIII, la sociedad británica no tenía una idea visual de lo que eran sus territorios orientales, la cual se basaría en las observaciones de primera mano de los artistas. El imaginario que se desprendía de las ilustraciones realizadas por grabadores profesionales que nunca habían pisado la India, en principio, había dado lugar a todo tipo de ensoñaciones y fantasías, que progresivamente se irán transformando en imágenes realizadas por los artistas *in situ*, inevitablemente a través

⁶⁴ STEVENS, Henry. *The Humboldt Library. A catalogue of the library of Alexander von Humboldt*. Compiled by John Bohn under the direction of Henry Stevens, London, 1863. Este catálogo de la biblioteca de Humboldt, fue realizado en relación a una subasta que la casa Sotheby's iba a realizar de sus libros. Sin embargo, un incendio del que poco se sabe hizo desaparecer gran parte del material y el catálogo quedó parcialmente incompleto, al finalizarse después de haber ocurrido el accidente. Difícilmente accesible, el catálogo fue reeditado en Leipzig por Zentral-Antiquariat en 1963.

⁶⁵ Carta del 9 de junio de 1805, Humboldt a Johann Friedrich Cotta. Citado en el prólogo de HUMBOLDT, 2010, p. 23.

del filtro europeo de la Ilustración. Este hecho es muy similar a lo que había sucedido también con las posesiones españolas en América y las regiones tropicales⁶⁶.

Consecuentemente, como ya hemos comentado, en los últimos años algunos autores están demostrando cómo el discurso tradicional del tropicalismo puede ser comparado con el del orientalismo de Said, en cuanto a que ambos legitimizaron diferencias esenciales entre culturas y naturalezas⁶⁷. Precisamente, los *voyages pittoresques* eran deliberadas expediciones en busca de lo exótico, y el de los Daniell no fue una excepción. Su predecesor más significativo había sido William Hodges y sus escritos e imágenes son el ejemplo de la recreación en una búsqueda constante del exotismo. Tanto William Hodges como Thomas Daniell, ambos pintores de paisajes orientales, supusieron un referente para el desarrollo del paisaje tropical que impulsaría Humboldt pero ¿en qué medida éstos influyeron en su percepción del paisaje americano?

9.1. Las escenas orientales

Las referencias entre *Oriental Scenery* y *Vues de Cordillères* no pueden pasarse por alto; los elementos pintorescos del paisaje, la forma de acercarse a los fenómenos naturales y culturales de las tierras que visitan quedan plasmadas en las ilustraciones que acompañan a su texto. Así como en la obra de Humboldt se produce la revalorización de la cultura precolombina, los Daniell nos acercan a la cultura hindú desde el conocimiento profundo de sus costumbres y rituales. Las imágenes de ambos trabajos nos muestran restos de arquitectura, escultura, jeroglíficos y elementos que invitan al estudio filosófico de la humanidad. Este detalle ya había sido objeto de atención para Miguel Ángel Puig-Samper y Sandra Rebok, que lo mencionan en el estudio introductorio, en el que ya se alude a la expresión “de la India a las Indias”, en una reciente edición en español que de esta obra se hizo en 2010 como una nueva vía de investigación acerca del científico prusiano:

¿Quién es este Daniell al que alude Humboldt y esas Escenas Orientales? En realidad se trata de Thomas Daniell (1749-1849), autor, junto a su sobrino William (1769-1837), de una obra titulada *Oriental Scenery*, publicada en Londres en seis volúmenes con 144 dibujos o acuatinas realizadas tras un viaje a la India que se inició en 1784 y duró diez

⁶⁶ Para un recorrido histórico sobre la construcción de la imagen de América a través de los libros de viaje véase DUVIOLS, 1985.

⁶⁷ Véase la introducción de DRIVER, y MARTINS, 2005.

años (...) en las pinturas de los Daniell aparecen los elementos pintorescos del paisaje, como cascadas, montañas, etc., junto con los elementos más representativos de la cultura hindú, lo que nos hace pensar en una transmutación en la representación visual desde la India a las Indias en la obra de Humboldt, quien, sin duda, conoció el impacto de la obra de los Daniell en Inglaterra.⁶⁸

Si bien es cierto que la publicación de *Vues* no había tenido precedente en la representación visual del continente americano, sin duda, contiene similitudes con la obra de Daniell. De la misma manera, su *Oriental Scenery*, también había sido publicado en gran formato folio y sus 144 imágenes de la India estaban elaboradas en color con la técnica de la aguatinta. Inclusive en el formato, texto e imagen se corresponden de la misma manera que en la posterior obra de Humboldt. Por otra parte, *Oriental Scenery* se estructura a modo de diario de viaje, donde van relatando su paso por las distintas zonas de la India y redactando sus escritos *in situ*, pero la publicación de ilustraciones no sigue un estricto orden cronológico, sino que se dividen por grupos entre vistas, paisajes y antigüedades. En el caso de *Vues des Cordillères*, es una obra que tampoco sigue una estructura cronológica ni geográfica⁶⁹ y cuya redacción tiene lugar posteriormente a su estancia, ya que Humboldt mantiene una constante actividad de viaje y conocimiento tras haber concluido su viaje a América, lo que le permite tener un conocimiento mucho más amplio de la cultura americana. Sin embargo, la mirada de los Daniell tiene mucho de lo que será la posterior idea humboldtiana en cuanto a la forma de aproximarse a ese mundo tan antiguo y que, sin embargo, resultaba nuevo e inquietante para la sociedad occidental. América generaba cada vez más expectación por considerarse ese mundo que llamamos *nuevo* pero que Humboldt encontró *más viejo que el viejo*; en cuanto a sus ideas religiosas, instituciones y formas arquitectónicas que vinculaba con el continente asiático.

En la obra de Thomas Daniell, se aprecia un profundo interés en lo que a la representación visual se refiere, elaborando paisajes con una gran sentido estético y que al mismo tiempo, incluyen los elementos culturales de la sociedad hindú. En Calcuta completaron una serie de aguatinas que sobre todo reproducían los edificios integrados en la naturaleza oriental. Thomas Daniell, que había estudiado en la *Royal Academy* de Londres a Palladio y Piranesi, estaba fascinado por la arquitectura palladiana de la India y llegó a sentir la oportunidad de convertirse en el Piranesi de la Calcuta

⁶⁸ PUIG-SAMPER, y REBOK, 2010, p. 32.

⁶⁹ Ya hemos comentado que la estructura de *Vues de cordillères* se basa en el movimiento, más que la linealidad.

británica. Entre sus numerosos dibujos y acuarelas, que llegaban a varios centenares de obras, seleccionaron algunas vistas para ser grabadas y publicadas como aguatinas. La obra completa se publicó en formato monumental y por su elevado precio, se optó por elaborar un formato más económico; este procedimiento fue el mismo que siguió Humboldt, que abarató su obra publicando una selección de sus imágenes en pequeño formato.

Las aguatinas contenidas en la publicación de *Oriental Scenery* se hicieron tremendamente populares tras su publicación entre los años 1795 y 1810. El propio servicio inglés en la India lo compró para sus bibliotecas y, en numerosas ocasiones, se enmarcaron para colgarlos en oficinas y residencias privadas. Después de que la Reina Victoria se declarara emperatriz de la India en 1877, la pasión por el *oriental taste* creció, creando auténtico furor y revalorizando sus aguatinas como una de las mejores descripciones románticas del subcontinente. Sin embargo, debido precisamente a este desgaste, a día de hoy es muy difícil encontrar un ejemplar de *Oriental Scenery* que no haya sido fragmentado.

Por el gran éxito que *Oriental Scenery* tuvo en su época, no resulta raro pensar que Humboldt lo cite al comienzo de sus vistas como un referente. Esta mención se refiere, específicamente, al uso de la aguainta y la elaboración de sus ilustraciones. Pero el conocimiento que Humboldt pudo tener de su obra queda patente en otros aspectos adicionales. Por ejemplo, la obra de Daniell está dividida en varias series, a las que él llama vistas –*Views in Hindoostan*– y por otra parte, los monumentos y antigüedades –*Antiquities of India*–. Esta es la misma fórmula que utiliza Humboldt para sus *Vistas de las Cordilleras y los Monumentos de los Pueblos Indígenas de América*, en la que separa las vistas –los paisajes– de los monumentos.

Oriental Scenery se compone de 144 vistas realizadas con la técnica de la aguainta y coloreadas a mano. Como artistas, se propusieron retratar el paisaje oriental, incluyendo montañas, edificios, naturaleza, ruinas, monumentos, y todos los elementos que aparecerán también en las *Vues* de Humboldt. Pero una diferencia fundamental es que los Daniell fueron los autores del viaje y además, los autores de sus ilustraciones. Como se ha recalcado, Humboldt fue autor de su relato de viaje, pero sus ilustraciones habían sido realizadas, a partir de sus bocetos, por otros pintores y grabadores, o recolectadas a través de otros archivos y colecciones. El hecho de que Humboldt fuese un científico y los Daniell fuesen artistas formados se aprecia, también, en la diferencia cualitativa

entre sus dibujos preparatorios y las obras finales. Recordemos aquellos bocetos de Humboldt sobre los que sus artistas, en Europa, tuvieron que representar las imágenes de su paisaje americano. En el caso de los Daniell, que quisieron ocuparse de todo el proceso pictórico, desde el dibujo hasta el grabado en aguatinta, se aprecia una destreza artística desde sus primeros dibujos preparatorios:



Figura 56. Thomas Daniell, *Cape Comorin from Calakkad* (Dibujo a lápiz) y *Cape Comorin, Taken Near Calcad* (aguatinta). S. XVIII. British Library, Londres.

En la imagen a lápiz, conservada a día de hoy en la British Library⁷⁰, aparece la anotación “160. Cape Comorin from Calcad; in pencil: Cape Comorin. August. 7. 92”, lo que quiere decir que fue realizada durante el viaje, en agosto de 1792. Entre marzo de 1792 y febrero de 1793, los Daniell estuvieron viajando por el sur de la India, donde descubrieron un espectacular paisaje al acercarse a la zona de cabo Comorín, donde se hallan los altos picos del Mahendragiri, que es el que vemos representado en ambas imágenes. Como se puede apreciar, también los Daniell realizan modificaciones para la obra final, exotizando el paisaje y añadiendo elementos que hagan del paisaje una vista más pintoresca.

Además de las escenas de naturaleza, llama la atención las vistas de edificios, que son muy numerosas. Thomas Daniell estaba fascinado por la arquitectura, y dedicó varias ilustraciones a representar los edificios de la Calcuta Británica, por lo que en su colección de dibujos se encuentran, también, varios bocetos dedicados a los elementos arquitectónicos. En este campo realizaron detallados estudios sobre la decoración de los edificios y las artes decorativas hindúes.

⁷⁰ British Library, Asia, Pacific and Africa Collections, Shelfmark: WD237, Item number: 237.

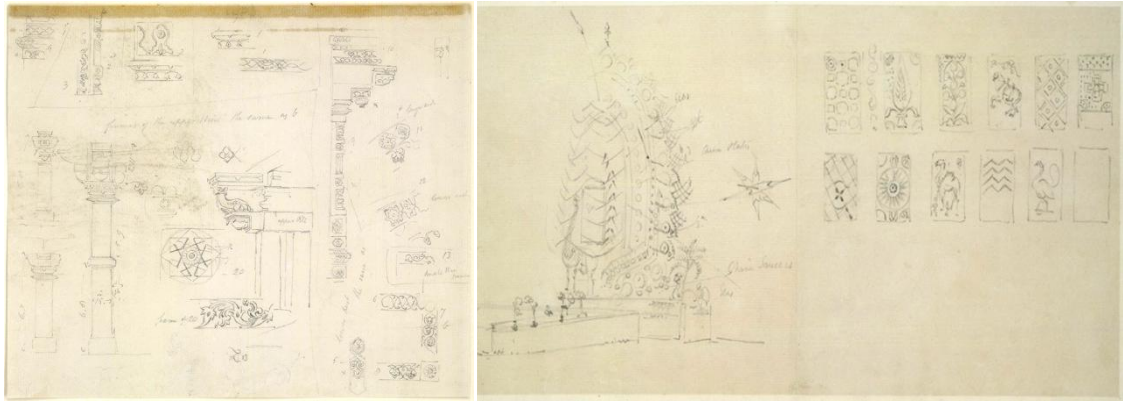


Figura 57. Thomas Daniell, dibujos a lápiz de la colección, *Set of 16 architectural details in N. India made between 1786 and 1792*. British Library, Londres

En Gran Bretaña, tuvieron un gran impacto. Un nuevo fervor por el culto a la arquitectura india, unido al paisajismo y la decoración que había puesto en auge la corriente de lo pintoresco, empezó a extenderse. El logro de los Daniell fue darle a Inglaterra unas imágenes de carácter preciso, con intención de objetividad, que por primera vez retrataban *in situ* el exótico país. Satisfacían el deseo estético de las vistas pintorescas y acercaban una colonia que resultaba una completa desconocida para los británicos, que albergaban una gran curiosidad por aquellas tierras y sus paisajes.

La noción de la India como un país de promesas, venía del creciente interés por los viajes y la curiosidad por la cultura de las tierras lejanas, y su fascinación era alimentada por la información que se encargaba de crear la *East India Company*, una de las estructuras mejor creadas para justificar la colonización y controlar la imagen de las colonias, a través de la emisión de informes, relatos y publicaciones. La *East India Company* casi se adelantó al mundo moderno de una forma sorprendente. Fue una de las primeras compañías en crear una red de apoyo influyente que sentara las bases del imperio británico, afianzó su sistema a través de monopolios y además, se convirtió en la primera empresa respaldada por el Estado para crear su marca y proyectarla en el mundo⁷¹. La India se proyectó como una tierra de oportunidades, también para los artistas que buscaban escenas pintorescas de ruinas y naturaleza, movidos en parte por

⁷¹ El funcionamiento mercantilista de la compañía fue analizado por Adam Smith en su tiempo, en *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations* (1776), en su análisis sobre la East India Company concluye "Such exclusive companies, therefore, are nuisances in every respect; always more or less inconvenient to the countries in which they are established, and destructive to those which have the misfortune to fall under their government". Véase SMITH, Adam. *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*, Edinburgh: Thomas Nelson, 1843, p. 266.

la tradición del *Grand Tour* y las maravillas que mostraban en sus gabinetes los coleccionistas ingleses.

En cierto sentido, los Daniell utilizaron la mejor tecnología de su tiempo para obtener un exacto control de la perspectiva: la cámara oscura, que representa su sentido científico, mientras que después, embellecen las escenas en la composición final de las aguatinas, dando un sentido artístico a las imágenes. La cámara oscura hizo posible que los Daniell registraran una gran multitud de puntos de vista con gran rapidez, lo que les permitió crear sus casi ciento cincuenta imágenes, sin demorarse en los dibujos y permitiéndoles estar viajando casi continuamente.

El paisaje ilustrado de este artista se convirtió en una herramienta útil para que Humboldt comparara escenas entre ambas culturas. No hay que olvidar que Humboldt nunca había estado en la India, así que toda la información que tenía era debido a su conocimiento de este tipo de publicaciones, así que las referencias que le sirven para comparar los monumentos y la naturaleza de América, con la asiática, se basa en muchas de estas imágenes. En su idea global de la naturaleza, Humboldt alude en numerosas ocasiones a una dualidad, contraponiendo el *nuevo* continente y el *antiguo*⁷². Humboldt también alude a conceptos que unifican la idea de paisaje en referencia a lo tropical y lo oriental, que como explicaremos más adelante, son conceptos ya complicados de definir *per se*, y se difuminan en una amalgama de ideas que, al fin y al cabo, contraponen la superioridad de una civilización europea a un grupo que abarcaría a los pueblos indígenas de América y los pueblos primitivos de Asia y África, una idea global de encuentro con lo exótico, del encuentro entre oriente y occidente, entendido como un constructo cultural: “El nuevo continente, al igual que Asia y África, presenta múltiples centros de una civilización primitiva la cual ignoramos las relaciones mutuas, como en el caso de de Meroe, del Tibet y de la China”⁷³.

De esta forma, las representaciones de Humboldt eran *paisajes del otro*, paisajes de una naturaleza exótica. Pero lo exótico, de acuerdo con Peter Mason, no era algo que existía por sí mismo, sino una creación producida por sus descubridores. Esta idea, encaja muy

⁷² Esta idea de dualidad, está implícita en la visión total, entendiendo el todo como dos partes que se complementan entre sí. En *Vues des Cordillères et Monumens* este concepto dual aparece por todas partes, incluso en el título, “Vistas y Monumentos” y en las alusiones a “lo nuevo” y “lo antiguo”. Humboldt también habla sobre “dos hemisferios” o “dos partes del mundo”. Esa dualidad se completaría en su visión total que culmina con el *Cosmos*.

⁷³ “Le nouveau continent, de même que l'Asie et l'Afrique, présente plusieurs centres d'une civilisation primitive dont nous ignorons les rapports mutuels, comme ceux de Méroé, du Tibet et de la Chine”, HUMBOLDT, 1810, p.12. Traducción propia.

bien con la forma que Humboldt tuvo al aproximarse al Nuevo Continente. En su forma de asumir el paisaje que le ofrecían las colonias españolas en América, en comparación con las colonias inglesas de la India Británica, al final asumía una condición inferior de estas culturas, justificando la superioridad de los valores europeos, como ya hemos planteado en páginas anteriores⁷⁴.

En línea con todo lo expuesto anteriormente, no había casi diferencias en la forma de representar un paisaje tropical y oriental, ya que ambos se situaban en la esfera de lo exótico, y en estos atlas pintorescos, el lenguaje de representación utilizado es el mismo. Si nos fijamos en las imágenes de Daniell y Humboldt, podemos ver similitudes que nos harían, incluso, dudar de qué escenario representa una escena u otra.

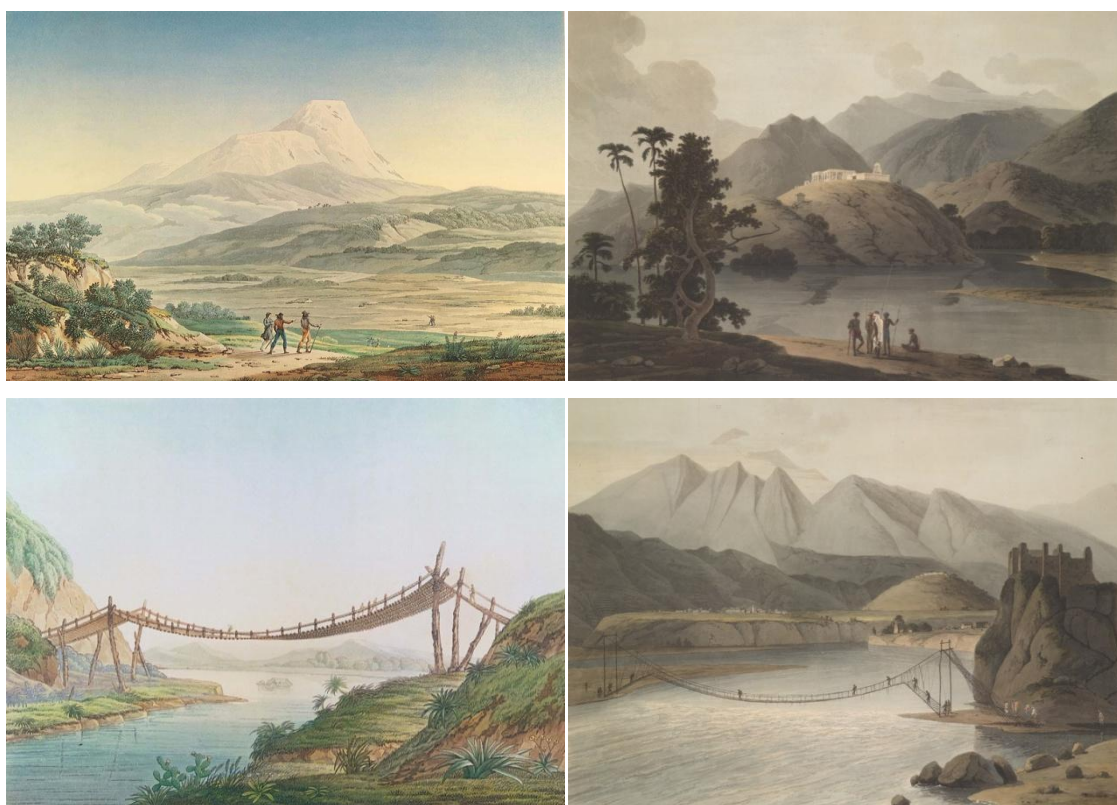


Figura 58. Imágenes pintorescas de América en el *Atlas Pittoresque* de Humboldt (izq.) e imágenes de Asia hechas por Daniell (dcha.)

Las imágenes que estamos viendo ahora se publicaron como un *Atlas Pittoresque*. Son bastante similares, ambas conservaban esa intención de objetividad, responden a unos parámetros casi estandarizados. La mayoría de estos Atlas, mostraban viajes por los

⁷⁴ Humboldt afirma que aunque las expresiones artísticas de estas culturas son interesantes para el estudio de la historia de las civilizaciones, nada puede equipararse a aquellos modelos que nos han dejado los clásicos, véase HUMBOLDT, 1810, p III.

cinco continentes, pero se terminaron en la vieja Europa, todos ellos pasaron por el filtro pintoresco. Se crearon estas publicaciones, distribuidas y dirigidas especialmente para un público europeo, donde los representados, parecían no tener voz⁷⁵. Desde la mirada pintoresca, los paisajes orientales y tropicales parecían ser análogos⁷⁶.

9.2. Memorias de Oriente: entre el Himalaya y el Chimborazo

Para Humboldt no era extraño pensar en una interrelación entre el viejo y el nuevo continente, no sólo a nivel cultural, sino también científico. La idea de esa comunicación entre las culturas asiática y americana ya la defendía Humboldt en su obra *Essai sur la géographie des Plantes* (1807) donde afirmaba que, además de hallar similitudes entre civilizaciones, entre las montañas de ambos continentes había cierta conexión:

Las montañas de Asia Oriental no son más que la continuación de la cadena de América; y es probable que la gran mayoría de los habitantes del nuevo continente sean de raza mongola, si al norte del Indostán, en la alta planicie del Tíbet, debemos buscar la cuna de las artes, las fábulas religiosas y puede ser de toda la civilización humana, no es menos interesante considerar esta misma planicie como el centro común al cual se unen las cordilleras de los dos continentes⁷⁷.

La teoría dibujada en las artes prehispánicas y su similitud con las culturas asiáticas, tomaba un cariz científico en el caso de la montaña. La idea de una visión total de la naturaleza implicaba situarse en los picos más altos del mundo y comparar ambos entre sí. Para Humboldt la civilización comenzaba en un punto y se había ido expandiendo a través de la geografía, igual que habían hecho las plantas, las montañas y las artes. Si la civilización más antigua se encontraba en Asia, Humboldt hallaba muchas similitudes

⁷⁵ Según Spivak el discurso dominante hace que el colonizado (subalterno) sea incapaz de razonar por sí mismo, necesitando siempre de la mediación y la representación de lo que ella llama “el intelectual del primer mundo”, véase SPIVAK, 1994.

⁷⁶ La ciencia y su intención de objetividad, que primaba en viajeros ilustrados, provocaba las críticas de algunos contemporáneos. Por ejemplo, tanto Humboldt, que después será crítico con sus imágenes estandarizadas, como Bernardin de Saint-Pierre, habían criticado que estos viajeros no sabían representar los objetos naturales. Sus descripciones de ríos, villas o montañas eran todas similares, tan áridas como las cartas y los mapas. A consecuencia de ello, expresaba Saint-Pierre: “el Indostán se parece a Europa”, véase PIMENTEL, 2004, p. 16.

⁷⁷ “Les montagnes de l'Asie orientale ne sont qu'une continuation de la chaîne de l'Amérique; et s'il est probable que la plus grande partie des habitants (sic) du nouveau continent sont de race mongole, si au Nord de l'Indostan, dans le haut plateau du Tibet, on doit chercher le berceau des arts, des fables religieuses et peut être de toute civilisation humaine, il n'est pas moins intéressant de considérer ce même plateau comme le centre commun auquel se lient les Cordillères des deux continens”, HUMBOLDT, 1805, pp. 121-122. Traducción propia.

de ésta con las culturas americanas, y defendía que existió una unidad de la raza humana, de la que evolucionarían todas las demás, tal como defendería en su panfleto *Sur l'unité de l'espèce humaine*, donde Humboldt argumentaba que no hay razas superiores ni inferiores, sino una raza común a toda la humanidad⁷⁸.

Esta teoría estaba apoyada por los estudios lingüísticos de su hermano Wilhelm, reputado estudioso de las lenguas en su época. El estudio de las lenguas y sus formas, le servía como herramienta para comprender la propagación de la especie humana y la distribución de civilizaciones a través de la superficie de la Tierra. Desde que había explorado el continente americano, le surgieron multitud de hipótesis sobre las relaciones entre pueblos prehispánicos y algunas culturas del viejo mundo y, para fundamentar su teoría, Humboldt se centra en las semejanzas entre calendarios y monumentos. Este método comparativo, permite a Humboldt fundamentar sus investigaciones en hechos y, dando un carácter importante a la cultura material, buscando las semejanzas entre el nuevo y el viejo continente. La curiosidad insaciable de Humboldt, que le hacía tocar prácticamente todas las ramas del conocimiento – geografía, artes plásticas, etnografía, lingüística, biología, historia, etc.– podía parecer desorganizada, pero alimentaba un proyecto científico que pretendía, al fin y al cabo, integrar todos esos elementos en una sola visión: la impresión total. Constantemente, en su obra, habla sobre la unidad, pese a la diversidad de sus pensamientos. Esto tiene mucho que ver con la idea de *Ansichten* que hemos trabajado en anteriores capítulos, y sobre cómo la teoría del paisaje de Humboldt sitúa la diversidad dentro de la unidad.

En este modo de observar, tiene un papel muy importante lo que Humboldt llama la fisionomía de la naturaleza. Es decir, la forma física que el mundo tiene en su conjunto. Por lo tanto, la figura y aspecto de las montañas en su totalidad, es especialmente relevante, como ya apuntó en un artículo Bernard Debarbieux⁷⁹. Según este geógrafo suizo, en la primera etapa del gran viaje que emprendió entre 1799 y 1804 con Aimé Bonpland, pretendía alinear los límites de las cuencas del Orinoco y el Amazonas. Esto fue lo que le llevó a interesarse por la complejidad de la relación entre las cadenas montañosas y cuencas hidrográficas. Esto le permitió establecer observaciones generales sobre la naturaleza de las rocas, los árboles, el agua, los hábitos de los

⁷⁸ *Notes Ethnologiques*, III, Julliet 1816, pp. 113-121.

⁷⁹ DEBARBIEUX, Bernard. "Figures et Unité de l'idée de montagne chez Alexandre von Humboldt", en *Cybergeog: European Journal of Geography*, 2012. En línea, <http://cybergeog.revues.org/25486> [último acceso 10/08/2015].

indígenas, etc. En esta región era objeto de disputa entre exploradores y cartógrafos la situación del Orinoco y el Río Negro a través de la cordillera de los Andes, así que uno de los objetivos principales de Humboldt sería, finalmente, conocer la distribución de los relieves de esta parte del continente. Como explica Debarbieux, la visión total de Humboldt hace que la imagen de volcanes y montañas se conviertan en símbolos de carácter universal. Si la distribución de los grupos humanos sobre la tierra era determinante para el desarrollo de su cultura, las sociedades estarían también influidas por su relación con la elevación de la montaña.

Para conocer bien el origen de las artes, hace falta estudiar la naturaleza del lugar que les ha visto nacer. Los únicos poblados americanos entre los que encontramos monumentos remarcables, son de pueblos de montaña. Aislados en la región de las nubes, en las mesetas más elevadas del globo, rodeadas de volcanes con sus cráteres rodeados por hielo eterno, no parecen admirar, en la soledad de estos desiertos, lo que golpea en la imaginación debido a la grandeza de las masas. Las obras que han producido llevan la huella de la naturaleza salvaje de las cordilleras⁸⁰.

Para Humboldt, la importancia atribuida a las montañas es muy significativa, se convierten en un modo de construcción y expresión de las culturas humanas en el mundo. Su forma de comprender el paisaje, en niveles de altitud, más que a través de las fronteras geográficas, convertía la elevación de las montañas en laboratorios de observación privilegiados.

La montaña se convertía en un ejemplo notable de todos los fenómenos terrestres, pero también, en una experiencia estética por sí misma. Por su altitud, también introducían una diversidad a gran escala que encaja perfectamente con la idea de impresión total del paisaje. Por lo tanto, las montañas le permiten pensar en un fenómeno de analogía en múltiples escalas y leyes generales. Al igual que se planteó la posibilidad de una raza común a toda la humanidad, también estudió la posibilidad de una estructura continua en las montañas del mundo. Su deseo de comparar el mundo en su totalidad, unido al deseo de alcanzar los picos más altos que motivaban las ascensiones a las montañas en

⁸⁰«Pour bien connaître l'origine des arts, il faut étudier la nature du site qui les a vus naître. Les seuls peuples américains chez lesquels nous trouvons des monuments remarquables sont des peuples montagnards. Isolés dans la région des nuages, sur les plateaux les plus élevés du globe, entourés de volcans dont le cratère est environné de glaces éternelles, ils ne paraissent admirer, dans la solitude de ces déserts, que ce qui frappe l'imagination par la grandeur des masses. Les ouvrages qu'ils ont produits portent l'empreinte de la nature sauvage des Cordillères», HUMBOLDT, 1810, pp.3-4. Traducción propia.

la Ilustración⁸¹, le llevó a buscar los medios para poder completar sus logros subiendo a los más altos picos del mundo.

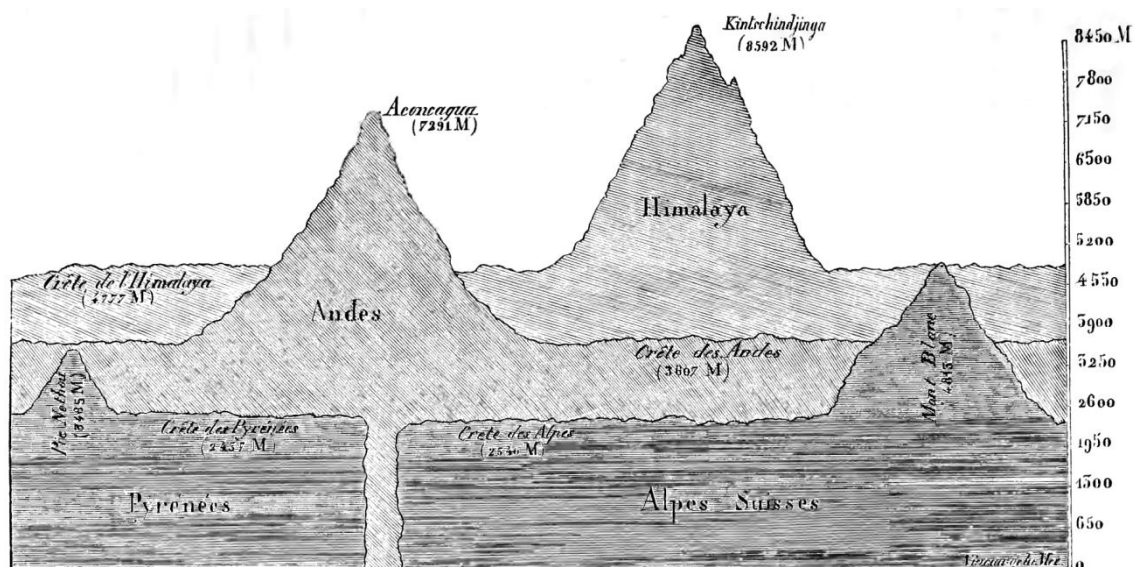


Figura 59. Alexander von Humboldt. *Points culminants et hauteurs moyennes des chaînes de montagnes de l'Europe, de l'Amérique et de l'Asie. De Volcans et Cordillères de Quito et Mexique.* 1854.

Sin duda, fue Horace Bénédict de Saussure (1740- 1799) quien marcó un hito muy importante con su ascenso a la cima del Mont Blanc en 1787. En Saussure, también aparecen sensibilidad y ciencia entremezcladas. Para Saussure, el interés por este macizo era, sobre todo, científico, y estuvo precedido de años de investigaciones en el campo de la botánica y la geología, así como de su curiosidad por los fenómenos meteorológicos. El ascenso fue punto final y origen de otros estudios. Su vida giró en torno a la población de Chamonix, cuando decidió ir a conocer los grandes glaciares alpinos, ofreciendo una sustanciosa recompensa a quien encontrase una ruta de acceso a la cima del Mont Blanc. En agosto de 1787, el propio Saussure decidió alcanzar la cima. Se proponía anotar datos acerca de los hechos biológicos en las alturas; verificar la altitud del Mont Blanc, medir el grado de humedad atmosférica, la velocidad del viento, observar la formación de las nubes y entender el proceso de generación de los glaciares y su dinámica. Para ello contó con el instrumental necesario: magnetómetro, brújula, termómetro, higrómetro y, sobre todo, barómetro, son los aparatos que acompañaban y registraban la ascensión.

⁸¹Sobre la montaña en el siglo de las luces véase BROCC, Numa. *Les montagnes au siècle des Lumières*, Paris: CTHS, 1991.

La ascensión duró tres días, y los expedicionarios tuvieron que enfrentarse a los peligros propios del terreno, como grietas, pendientes pronunciadas y hielo. En la cumbre permanecieron cerca de tres horas realizando sus experimentos y anotaciones. Después descendieron habiendo alcanzado la gloria de lo imposible. La hazaña de Saussure, además de marcar una pauta en la investigación científica de la montaña, desafió los límites fisiológicos del ser humano. Esta hazaña impactó a Humboldt, que pudo conocer personalmente a Saussure en 1795, con ocasión de un viaje que realizó con su amigo Carl Freiesleben por Italia, en el que visitaron los Alpes y llegaron hasta Ginebra⁸².



Figura 60. Dibujo de Tibaut según un esbozo de Humboldt y grabado por Bouquet en París. *Vista del Chimborazo*. 1810.

La gesta de Saussure representaba la experimentación de lo sublime a través de la percepción de la inmensidad de la naturaleza. Para Humboldt, en el momento de subir al Chimborazo, Saussure se convierte en un referente al que admira y quiere superar. Estaba a punto de llegar a la cima más alta de la montaña, a una altura que superaba en más de mil metros a la que había llegado Saussure. Esta era la gesta que le cubriría de

⁸² SUNYER, Pere. "Humboldt en los Andes de Ecuador. Ciencia y Romanticismo en el descubrimiento científico de la montaña", *Scripta Nova*, 58, 2000. En línea, <http://www.ub.edu/geocrit/sn-58.htm> [último acceso: 14/09/2015]

gloria⁸³. No hay duda de que Humboldt estaba muy orgulloso de su proeza y desde entonces, el Chimborazo se convirtió en una imagen fetiche de su obra. Aparece en numerosas ocasiones y con una dedicación y elaboración especial. En *Vues*, es una de las ilustraciones más impresionantes, donde ocupa un relevante lugar central a doble página y a todo color.

Pero poco después, su hazaña quedó eclipsada por otro pico todavía más alto: se contemplaba que el pico más alto del mundo estaba en el Himalaya. En consonancia con la intención de medir y clasificar el mundo que pretendía la Ilustración, junto con las regiones polares y los interiores de América, África y Australia, el Himalaya era un reto importante, y la *East India Company* dedicaría parte de la exploración en sus colonias a explorar la zona. La primera sugerencia de que el Himalaya podría albergar las montañas más altas del mundo vino de la mano de James Renell, el autor del mencionado *Memoir of a map of Hindoostan*(1784). En aquel momento, se pensaba que el pico más alto del mundo era el Chimborazo, en los Andes, mientras que en el viejo mundo era el pico del Teide. Humboldt había escalado ambos. En *Cuadros de la Naturaleza* (1808) Humboldt se refiere a esta cuestión:

Enviados ingleses se han hecho llevar a través de la India septentrional hasta el Tíbet. Venían de Calcuta, donde los barómetros son muy comunes, y sin embargo no sabemos todavía nada sobre la elevación de ese país. Yo creo que, simplemente, en Europa tienen ideas muy exageradas, y que el Tíbet es mucho más bajo que la meseta de Quito⁸⁴

La posibilidad de que se halle un pico más alto que el Chimborazo le inquieta, no sólo por su importancia científica, sino también porque hasta este momento él, con su ascenso al pico quiteño, había llegado a la altura más alta jamás alcanzada por un ser humano. Los instrumentos disponibles para realizar esas medidas no eran lo suficientemente precisos y había demasiadas incógnitas. No se empezaría a conocer datos más certeros sobre las alturas del Himalaya hasta la llamada *The Great Trigonometrical Survey*, una campaña de exploración que pretendía medir el arco desde el sur de la India hasta el norte del Nepal, dirigida por William Lambton,(1753-1823) y después por George Everest (1790-1866). La campaña había comenzado en

⁸³ Véase PIMENTEL, Juan. “El volcán sublime: Humboldt desde el Chimborazo”, *Testigos del Mundo: Ciencia, Literatura y Viajes en la Ilustración*, 2003, Madrid: Marcial Pons Historia, pp. 179-210.

⁸⁴ “Des envoyés anglois se sont fait porter en litière au travers de l'Inde septentrionale jusqu'au Thibet. Ils venoient de Calcutta où les baromètres sont très communs, et cependant nous ne savons encore rien sur l'élévation de ce pays. Je crois qu'en Europe on n'en a que des idées très exagérées, et que le Thibet est beaucoup plus bas que le plateau de Quito“, HUMBOLDT, 1808, p. 105. Traducción propia.

1802, pero duró más de cincuenta años y sirvió, no sólo para concretarla altura de los picos del Himalaya, sino que se delimitó la demarcación de los territorios británicos en la India y la legitimación de la posesión del territorio⁸⁵.

Poco a poco, la gesta de ascender al Chimborazo quedaba mermada por las alturas del Himalaya que se iban descubriendo, y en especial, por el Everest⁸⁶. Frente a esto, Humboldt no podía responder. La visión total de la naturaleza sólo podía completarse si visitaba ambas partes del globo, si podía comprobar las analogías entre el nuevo y el viejo continente, a través de los picos de *ambos mundos*. Su deseo era sistematizar el estudio científico de la montaña como objeto geográfico de acuerdo con el principio de las montañas como una unidad global, siguiendo el paradigma idealista y romántico de la filosofía de los *naturphilosophen* que entendían la naturaleza como un *todo*.

Tras el regreso de su gran viaje americano y la mencionada visita a su hermano en Roma, Humboldt estuvo en Berlín breves períodos de tiempo, entre los años 1806 y 1807, durante los que escribió sus *Cuadros de la Naturaleza*. Tras hacer realidad, con esta obra, su visión de una naturaleza interrelacionada a través de la visión artística y la investigación científica, regresaba el 8 de diciembre de 1807 a París, donde fue recibido con muchas distinciones, y se le proveyó de todos los medios suficientes para dedicarse únicamente a la elaboración de sus publicaciones. Nunca se quedaba durante mucho tiempo en un lugar y alternaba su estancia en París con visitas a su hermano en Italia. Sin embargo, el viaje a los Trópicos no había hecho más que aumentar sus deseos por emprender aquel viaje a Oriente que seguía presente en su imaginación. En una carta a Goethe el 3 de enero de 1810 dice así:

Llevo una vida ocupada, uniforme, vuelta hacia mí mismo, en este sencillo país, en medio del vano quehacer de los hombres. Estoy atormentado por el sentimiento de no poder concluir más rápidamente aquello de lo que soy mi propio acreedor. Mi visión del mundo es melancólica. La visión de una gran naturaleza, la soledad de los bosques y el vivo deseo en la lejanía y en el azul, han acrecentado en mí un estado de ánimo que no es alegre, pero que nunca me entorpece en mi trabajo ni deja que se hunda mi ánimo. Mi salud, múltiples males reumáticos (consecuencia de la humedad de las selvas), un brazo algo tullido – de todo ello no le cuento nada. Mi estado de salud mejorará tan pronto como viva en la zona cálida. Mi proyecto es embarcarme para El Cabo, permanecer un año en la punta sur de África, para ocuparme de las corrientes meridionales; luego ir a Ceilán y Calcuta, llegar hasta Benares, de donde salen las

⁸⁵ BARROW, Ian J. *Making History, Drawing Territory: British Mapping in India, 1756–1905*, New Delhi: Oxford University Press, 2003, pp. 66-68.

⁸⁶ No recibiría su nombre hasta varios después, en memoria de George Everest por sus avances en la *Trigonometrical Survey of India*. Anteriormente, se la conocería como Pico XV. El nombre se lo puso su sucesor, Andrew Scott Waugh (1810-1878).

caravanas hacia Lhasa, aprestarme al Tíbet, y luego seguir avanzando nuevamente en dirección al norte. Ojalá que la situación exterior del mundo favorezca mis planes.⁸⁷

Acorde a su carácter inquieto y su alma de explorador, la idea de asentarse en un lugar y volver a esa vida “uniforme” le revolvía. Al igual que la naturaleza y sus paisajes, Humboldt era un ser *itinerante*. Para él, que ya conocía una parte del mundo, la visión total que defendía sólo podría completarse si llegaba a explorar la *otra* parte. La unidad y totalidad de la naturaleza se manifestaba, también, en el encadenamiento causal que explican los fenómenos, en la interrelación de sus elementos. Por lo tanto, para explicar su visión holística, Humboldt debía relacionar entre sí todas sus partes.

Los métodos de Humboldt coinciden en ciertos aspectos con la intención expresada por la *Société des observateurs de l’Homme*, fundada en 1799, en París, por Louis François Jauffret, y a la que también pertenecieron científicos como Cuvier, Lamarck y Bougainville. Los propósitos de esta sociedad consistían en la elaboración de una antropología comparada de las costumbres y prácticas de los pueblos. El viajero científico del siglo XIX tenía la intención de establecer comparaciones universales y descubrir las leyes de la naturaleza; una meta que se extendería con las circunnavegaciones y culminaría, años más tarde, con el viaje del Beagle, que dio a Darwin la oportunidad de realizar observaciones en las costas de África, América y los archipiélagos australes. En 1823, Humboldt publicó la obra titulada *Essai géognostique sur le gisement des roches dans les deux hémisphères*⁸⁸. El título parecía implicar una comparación que implicaba al globo terráqueo en su totalidad, advirtiendo lo que vendría después en *Cosmos*. No obstante, este primer intento de abarcar una visión total de las ciencias de la naturaleza se dedica únicamente a una parte de América del Sur y una pequeña parte de Europa. En el texto, establece analogías y similitudes entre los tipos de roca que existen en el globo, y que relacionan entre sí a ambos hemisferios.

Las expectativas que había creado con aquel magno título parecieron decepcionar a sus lectores, y así lo expresa la crítica de la obra en el *Quarterly Review*, criticando su pretensión y confiando en que un nuevo volumen sobre Asia y África aparezca algún día para completar su estudio. A Humboldt se le criticaba una visión poética de las ciencias, que no era compartida por la comunidad científica: “M. Humboldt tiende a generalizar, sus puntos de vista son grandilocuentes, amplios, poéticos; o de lo contrario

⁸⁷ Carta fechada en Verona, 17 de octubre de 1822; citado en HOLL, y FERNÁNDEZ PÉREZ, p. 216.

⁸⁸ París: Levraut, 1823.

son ficticios, descuidados o soñadores”⁸⁹. La misma revista había criticado, con argumentos parecidos, su *Atlas Pittoresque*. Tras la publicación de este como *Vues des Cordillères*, se hizo una traducción de esta edición reducida en inglés, a cargo de Helen Maria Williams, titulada *Researches, Concerning the Institutions and Monuments of the Ancient Inhabitants of America with Descriptions and Views of Some of the Most Striking Scenes in the Cordilleras*⁹⁰. Esta obra tampoco gustó a los ingleses, que seguían criticando su amplitud. Humboldt se mantuvo muy en contacto con la sociedad británica y con los avances científicos que allí se sucedían, y así lo demuestra en su correspondencia a Joseph Banks, en una carta que le envía desde París:

Mr de Buch os ofrecerá, señor, en mi nombre, mi pequeña obra en latín sobre la información que se observa en la distribución de las formas vegetales del globo. Es una reimpresión de la introducción de *Nova Genera et Species* ¡Podría usted honorarlo con su indulgencia! He sido, de nuevo, cruelmente descalificado en el *Quarterly Review* por mis investigaciones sobre los monumentos americanos, obra que compuse con el mayor cuidado y bajo los ojos de un hombre célebre, M. Visconti, no es agradable verlo tratado con tan poca cortesía, después de haber sacrificado su fortuna, su salud y los más bellos años de su vida con la esperanza de ser útil a las ciencias. Le aseguro que Mr Barrow siempre me ha juzgado severamente⁹¹.

Sus intentos de abarcar el conocimiento del mundo, de crear un cuadro general de la naturaleza, eran vistos con escepticismo. Se le criticó intentar abarcar demasiado y estar presente en todas las disciplinas, quedándose en una mera agrupación de suposiciones que parecían no afirmar nada concreto. Además, el incisivo autor anónimo del *Quarterly Review*, le criticaba fuertemente por erigirse a sí mismo como “El Viajero” de Nueva España frente a toda Europa, y por establecer sus afirmaciones sobre las conexiones entre Asia y América⁹². Además, le censuran porque se tomase la libertad de hablar de otras regiones donde nunca había estado, como por ejemplo la India y las

⁸⁹ “M. Humboldt professes to generalize, his views are grand, broad, poetical; or else they are fictitious, slovenly or dreamy”, *The Quarterly journal of science, literature and art*, vol. 19, 1825, p. 308.

⁹⁰ 2 vols. Translation by Helen Maria Williams of *Vues des Cordillères et monumens des peuples indigènes de l'Amérique*. Paris, 1810-1813 (representing Partie I, section 2 of *Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent*, fait en 1799-1804 by Alexander von Humboldt), London: Published by Longman, Hurst, Rees, Orme & Brown, J. Murray & H. Colburn, 1814.

⁹¹ “Mr de Buch vous offrira, Monsieur, en mon nom mon petit ouvrage en latin pour les rapports que l’on observe dans la distribution des formes végétales sur le globe. C’est une réimpression de l’introduction des *Nova Genera et Species*. Pourriez-vous l’honorer de votre indulgence ! J’ai été de nouveau cruellement déchainé dans le *Quarterly Review* pour mes Recherches sur les Monuments Américaines, ouvrage que j’ai composé avec le plus grand soin et presque sous les yeux d’un homme célèbre, M. Visconti, il m’est pas doux de le voir traité avec si peu d’urbanité après avoir sacrifié sa fortune, sa santé et les plus belles années de sa vie dans l’espoir d’être utile aux sciences. Os assure que a été toujours Mr. Barrow qui me juge, si sévèrement “, Carta de Humboldt a Banks desde París, 19 de Diciembre de 1816. British Library [Add MS 32440 (F126-127)].

⁹² *Quarterly Review*, XV, April & July 1816, pp. 440- 468.

montañas del Himalaya. No obstante, incluso sin haber visitado aquellas colonias británicas en su vida, Humboldt había escrito varios libros sobre estas regiones. Entre ellos hay un curioso ensayo que había publicado en 1815, titulado *Sur l'élevation des montagnes de l'Inde*⁹³. Poco después, una versión revisada se publicó en *Annales de Chimie et de Physique* como *Premier Mémoire sur les Montagnes de l'Inde*⁹⁴ y en 1820, publicó un nuevo ensayo titulado *Second Mémoire sur les Montagnes de l'Inde*⁹⁵.

Durante gran parte de su vida, Humboldt siguió en contacto con la *East India Company* para obtener el permiso para visitar sus posesiones en la India británica, pero su deseo no se cumplió, a pesar de que sus planes de viaje oriental se anunciaron en algunos medios de comunicación de la época, afirmando, incluso, que el rey de Prusia ya había concedido una generosa pensión para llevar a cabo la exploración de la zona. Sin embargo, el proyecto había sido finalmente rechazado por la *East India Company*, aunque los motivos reales, todavía permanecían inciertos:

En Noviembre de 1818, su majestad el rey de Prusia, deseoso de promocionar su plan de visitar Asia, y especialmente las montañas del Tíbet —una de las cuales se dice que es 3.000 pies más alta que el Chimborazo— le garantizó una pensión anual de 12.000 dólares y el uso necesario de todo el instrumental filosófico y matemático que pueda necesitar. No se tiene más información sobre las causas del retraso o los impedimentos de este viaje, del cual podrían esperarse los mejores resultados⁹⁶

El contacto definitivo se había producido durante el congreso de *Aix -la Chapelle* (1818). Durante este evento, también conocido como Congreso de Aquisgrán, donde se reunieron las fuerzas europeas para decidir el futuro de varias de sus colonias, Humboldt podría haber asistido como experto en el territorio americano y haber entregado un duro informe sobre el sistema colonial español⁹⁷. Algunos de sus biógrafos creen que, probablemente, a partir de ese informe tan crítico con el sistema colonial, pudo haberse convertido en un visitante incómodo para las autoridades de las colonias

⁹³ París: De l'Imprimerie de Feugueray, 1814.

⁹⁴ Vol. III, 1816, pp. 303-313.

⁹⁵ *Annales de Chimie et de Physique*, vol. XIV, 1820, pp. 5-55.

⁹⁶“In November, 1818, his majesty the king of Prusia, desirous of promoting his plan to visit Asia, and especially the mountains of Thibet, one of which is said to be 3,000 feet higher than Chimborazo, granted him an annual pension of 12,000 dollars and the use of the most necessary philosophical and mathematical instruments. We are not informed what causes delayed or prevented this journey, from which the most valuable results might have been expected”, véase *The cabinet of foreign voyages and travels. Annual selections*, London: Treuttel & Würtz. vol 1, 1825, p. 406. Traducción propia.

⁹⁷Este informe, en realidad, nunca se ha encontrado y algunos investigadores piensan que pudo no existir nunca. Véase BIERMANN, Kurt R. y SCHWARZ, Ingo. “Der Aachener Kongreß und das Scheitern der indischen Reisepläne Alexander von Humboldts”, en *HiN*, II, 2, 2001.

británicas, eliminando cualquier posibilidad de embarcarse en su deseada expedición oriental.

En el congreso de Aix-la-Chapelle, en 1818, en el que, por deseo del rey, Humboldt fue acompañándole, el proyecto tan ansiado de la expedición a Asia revivió de nuevo; y pese al apoyo de su soberano y de la larga amistad que le unía al Príncipe Hardenberg, canciller del estado, no parecía tener las condiciones de garantía para albergar la esperanza de su realización. Para hacer frente a los gastos del viaje, el rey concedió un estipendio anual de 12.000 ducados (...) Los preparativos estaban completos, y Humboldt había seleccionado sus compañeros de viaje y colaboradores científicos, cuando se vio, de nuevo, obligado a renunciar a su viaje; esta vez probablemente a causa de la política antiliberal de la East India Company⁹⁸

Por último, en 1826, a la edad de 60, Humboldt se unió a una corta expedición llevada a cabo por el gobierno prusiano a través de Asia, centrada en los territorios de Rusia y Siberia⁹⁹. Pero, los resultados de este viaje político, que no permitían a Humboldt tanta libertad, finalmente representaron una obra menor.

Su obsesión con la India nunca terminó. En 1845, Leopold von Orlich, científico alemán y amigo de Humboldt, se alistó como coronel al servicio de la *East India Company* para poder visitar el país y escribir un libro en forma de epistolario, con Alexander von Humboldt como destinatario, narrándole sus experiencias en el país oriental¹⁰⁰. Entre 1854 y 1857, una expedición llevada a cabo por los hermanos Adolph, Hermann and Robert Schlagintweit a través de la India y el Norte de Asia, tendría, como mentor, a un anciano Humboldt, que ya pasaba los ochenta años y que se encargaría de guiar los preparativos de aquel viaje oriental, independiente, que no había podido realizar.

⁹⁸ “At the congress of Aix-la-Chapelle, in 1818, where, by desire of the king, Humboldt was in close attendance upon him, the long-cherished project of an expedition into Asia was again revived; and from being supported by the favour of his sovereign and the long-established friendship of Prince Hardenberg, Chancellor of State, there seemed at length to be abundant warrant for the hope of its final accomplishment. To meet the expenses of the journey the king granted a yearly stipend of 12,000 thalers (...) His preparations were completed, and Humboldt had selected his travelling companions and scientific fellow labourers, when he was again compelled to relinquish his journey; this time probably through the illiberal policy of the East India Company”, BRUHNS, 1873, pp. 370-371. Traducción propia.

⁹⁹ Véase PÉAUD, 2012.

¹⁰⁰ *Reise in Ostindien in Briefen an A. v. Humboldt und Karl Ritter*, Leipzig: Verlag von Gustav Mayer, 1845. Parte de la correspondencia entre Orlich y Humboldt se encuentra en British Library, Asian and African Studies [Mss Eur F335/14].

9.3. Oriente en los trópicos

Como afirma en la introducción de su atlas pintoresco, o *Vistas de las Cordilleras*, su deseo es demostrar las analogías entre ambos mundos. Este concepto de ambos mundos –en línea con aquella idea global de paisaje– adquiriría un carácter totalizador en cuanto al *viejo* continente y el *nuevo*. Para Humboldt, las fronteras entre civilizaciones las dividía la naturaleza y sus características, por eso él convirtió al paisaje en un elemento tan importante. Las artes mostraban el desarrollo de la civilización, y este desarrollo estaba condicionado por la naturaleza. En aquella idea de los dos mundos, el nuevo y el antiguo, Humboldt llegó a considerar que había características similares que unía a las civilizaciones primitivas de ambos, una conexión entre Asia y América:

Ha sido imposible, hasta el momento, delimitar la época de comunicación entre los habitantes de ambos mundos; sería temerario designar el grupo de pueblos del viejo continente con el que los toltecas, aztecas, muiscas y peruanos tienen las mayores relaciones, debido a que esas relaciones se reflejan en las tradiciones, monumentos y usos que pueden ser anteriores a la división actual de asiáticos, mogoles hindúes, tOUNGUSIANOS [région TOUNGouska, en Siberia] y chinos¹⁰¹

Cuando Humboldt habla sobre el nuevo y el viejo continente, o de los dos hemisferios, su significado resulta muy ambiguo. Las conexiones que encuentra entre esos dos mundos, se refieren, más bien, a la idea de un pasado compartido entre algunas sociedades del viejo y el nuevo continente, mientras que Europa no se halla en esa idea, sino que está un paso más adelante en la civilización y su papel es de mera observadora. Al fin y al cabo, la intención de Humboldt era demostrar que el *nuevo* continente no era tan nuevo como se pensaba, sino que era tan *viejo* como el viejo, pero no como Europa. Aquella designación como nuevo, le había dado a América un carácter de inferioridad. Según Antonello Gerbi, hasta la llegada de Humboldt, aquellas regiones, “los temidísimos trópicos en torno al Mar Caribe” (...) “hasta entonces sólo habían sido objeto de curiosidad, de estupor o mofa”¹⁰². En contra a aquella disputa que definía una América inferior a partir de las afirmaciones de Buffon, De Pown y Hegel; Gerbi define a Humboldt como uno de los primeros que reacciona frente a aquellas tesis, la estudia a

¹⁰¹ “Il a été impossible jusqu’ici de marquer l’époque des communications entre les habitants des deux mondes; il serait téméraire de désigner le groupe de peuples de l’ancien continent avec lequel les Tolteques, les Aztèques, les Muyscas ou les Péruviens offrent le plus de rapports, puisque ces rapports se manifestent dans des traditions, des monuments et des usages qui peut-être sont antérieurs à la division actuelle des Asiatiques en Mogols, en Hindoux, en Tongouses et en Chinois”, HUMBOLDT, 1810, p.XII. Traducción propia.

¹⁰² GERBI, p. 514.

conciencia y “la anexa idealmente a su mundo, al cosmos único”¹⁰³. Sin embargo, esta idea de anexar América a *su* mundo, no deja de tener un carácter eurocentrista, como han argumentado algunos de últimos estudios críticos con la obra del prusiano¹⁰⁴, ya que la forma de revalorizar América no era equipararla a Europa, sino a determinadas sociedades del que Humboldt entendía que podían ser comparables con las culturas indígenas.

Desde la conquista, América había sido considerada como nueva, más reciente y menos desarrollada. Para destruir aquella idea, hacía falta la palabra de la ciencia, como afirma Gerbi, pero también la imagen de su naturaleza y la visualización de la misma. Humboldt utiliza el arte para representar el paisaje americano a un nivel europeo, siguiendo unos cánones estilísticos propios occidentales. Pero con esto, lo que logra es eclipsar la cultura propia y no revalorizarla por sí misma.

Por otra parte, Humboldt utiliza el arte en un sentido mucho más amplio. Mientras que a través de la ciencia, podía demostrar una conexión entre ambos mundos, el arte le sirve para corroborar aquella teoría científica. Es la justificación de un argumento científico a través de lo visual, de las expresiones culturales y artísticas de los pueblos. Como él mismo explica en la introducción de su *Atlas Pittoresque*, después de su llegada a América, percibió que existía una clara manifestación de la civilización asiática en edificios y expresiones religiosas, apoyando aquella tesis de la antigüedad en un continente al que se le llamaba nuevo: “Estamos sorprendidos de encontrar, hacia finales del siglo XV, en un mundo que nosotros llamamos nuevo, esas instituciones antiguas, esas ideas religiosas, esas formas de edificios que parecen remontar, en Asia, a la primera aurora de la civilización”¹⁰⁵.

A lo largo de todo el libro encontramos estas analogías entre idiomas, cronologías, arquitectura y calendarios. Acorde con la teoría del estrecho de Bering, Humboldt habla de la suposición de que las naciones asiáticas pudieran emigrar al Nuevo Continente¹⁰⁶. Las conexiones Asia-América están por todas partes en el libro. Aquella idea de las relaciones del paisaje con los individuos llegaba incluso a la esfera política y social, ya que “el cuadro más fiel de las costumbres es aquel que mejor revela las relaciones que

¹⁰³ *Ibíd.*

¹⁰⁴ Véase CLARCK, y LUBRICH, 2012.

¹⁰⁵ “On est surpris de trouver, vers la fin du quinzième siècle, dans un monde que nous appelons nouveau, ces institutions antiques, ces idées religieuses, ces formes d’édifices qui semblent remonter, en Asie, à la première aurore de la civilisation”. HUMBOLDT, 1810, p. I. Traducción propia.

¹⁰⁶ *Ibíd.*, p. XI.

tienen los hombres entre sí (...) la descripción del paisaje y de los que lo habitan”¹⁰⁷. De la misma forma, los sistemas políticos que regían Asia y América, anteriormente a la colonización, le habían parecido similares entre sí¹⁰⁸, lo que reforzaba la idea de conexión entre ambos:

Los símbolos de culto, el calendario y la forma de los monumentos de Cholula, de Sogamozo y Cuzco, es comprensible que no fuera en el norte de Europa donde Quetzalcóatl, Bochica Manco Capac elaboraron a su código de leyes. Todo parece llevarnos a Asia Oriental, a los pueblos que estuvieron en contacto con los tibetanos, tártaros chamanistas y los ainos barbudos de los ríos Jesso y Sachalin¹⁰⁹

Para Humboldt existían dos civilizaciones: las que derivaban del legado clásico –Grecia y Roma- y todas las demás: aquellas que presentaban un desarrollo distinto, cuyas artes se presentaban de una forma más arcaica. Por lo tanto, para Humboldt había una asimilación como lo *ajeno*, en cuanto a las artes y manifestaciones culturales que unía ciertas partes del mundo. Y lo ajeno, en el arte, era todo aquello que no se derivaba del mundo grecolatino. Al igual que hemos intentado hallar similitudes en la idea que se desarrolla a partir del Orientalismo y el Tropicalismo, no podemos estar de acuerdo cuando Gerbi afirma que no halla en Humboldt “huella alguna de malsana búsqueda de exotismo”¹¹⁰, cuando él mismo afirma que fue buscando en América aquellas analogías entre hemisferios, entre dos mundos: “Me he extendido más en aquellas [imágenes] que puedan ofrecer, algún día, vínculos que ilustren las analogías que se observan entre los habitantes de los dos hemisferios”¹¹¹.

Era la búsqueda de la expresión de las culturas orientales en los Trópicos, la búsqueda de los inicios, de la aurora de la civilización, aquel pasado perdido del que hablaba Edward Said, la evidencia de nuestra propia lejanía con lo primigenio, aquella *terra incognita* que mostrarían los pintores de la *Hudson River School*, al igual que habían hecho con el paisaje edénico Claude Lorrain.

¹⁰⁷ HUMBOLDT, 1991, p. 27.

¹⁰⁸ De Asia, no sólo le interesaban los paisajes, sino que para Humboldt, el sistema político seguido por España en América debía ser comparado al que Inglaterra había llevado a cabo en la India, y afirma que así lo hizo en su Ensayo Político: “he establecido un paralelo de la Nueva España no sólo son las demás colonias españolas y la confederación de los Estados Unidos de la América septentrional, sino también con las posesiones de los ingleses en el Asia. Véase *Ibid.*, p.21.

¹⁰⁹ “Les symboles du culte, le calendrier et la forme des monumens de Cholula, de Sogamozo et du Couzco, on conçoit que ce n'est pas dans le nord de l'Europe que Quetzalcoatl, Bochica et Manco-Capac ont puisé leur code de lois. Tout semble nous porter vers l'Asie orientale, vers des peuples qui ont été en contact avec les Tibétains, les Tartares Shamanistes, et les Ainos barbus des rivières de Jesso et de Sachalin”, HUMBOLDT, 1810, p. XV. Traducción propia.

¹¹⁰ GERBI, p. 514.

¹¹¹ “J'ai donné plus de développement à celles qui peuvent répandre quelque jour sur les analogies que l'on observe entre les habitants des deux hémisphères”, HUMBOLDT, 1810, p. I. Traducción propia.

Para Lubrich, Humboldt se presentó en América como un experto orientalista. Desde su juventud, había soñado con Oriente y así lo demuestra en las palabras que dedica a los cuadros de Hodges en su obra *Cosmos*. Mucho antes de viajar a América, ya había soñado con visitar las civilizaciones del Antiguo Egipto. En el primer capítulo de su obra de viaje, publicada en tres volúmenes con el título de *Relation historique du Voyage aux Régions équinoxiales du Nouveau Continent*, Alexander von Humboldt, habla sobre aquel fracasado plan de viajar a Egipto. El 12 de abril de 1798 el Directorio acordó iniciar la campaña francesa en el Oriente; En mayo llegó Alejandro de Humboldt a París, y una semana más tarde las fuerzas expedicionarias francesas zarparon desde Toulon. Los franceses navegaron rumbo a Egipto y desembarcaron en Alejandría a principios de julio, derrotaron a los mamelucos junto a las pirámides el 21 de ese mes y, tres días después hicieron su entrada en la ciudad de El Cairo, continuando la campaña de Egipto y Siria. Durante todo ese tiempo Humboldt permaneció en la capital francesa; hasta el 28 de octubre, día en que parte con Aimé Bonpland hacia Marsella, donde ambos esperaron infructuosamente durante seis semanas una oportunidad para embarcarse en la travesía.

Sin embargo, el 15 de diciembre Humboldt y Bonpland decidieron viajar con destino a España, con la intención de continuar hacia el norte de África. Finalmente, los acontecimientos les hicieron cambiar de rumbo y la buena acogida que tuvo su propuesta de viaje por las Américas, les llevaron a olvidar la expedición Oriental y embarcarse el 5 de junio de 1799 rumbo a América desde La Coruña. Poco después, en agosto de 1799, Bonaparte dejaba Egipto. Ese viaje frustrado supuso mucho más que un simple hecho aislado, se convirtió en una búsqueda constante del Oriente, en todas las partes del mundo:

El sueño de viajar al Oriente se avivó con mayor intensidad que antes (...) La mirada de Alejandro quedó fija en Egipto, en Napoleón. ¿Serían sólo rumores eso de que Napoleón había dicho a una persona de confianza que si todo iba bien, marcharía sobre la India? ¡India! ¡Las Indias orientales! Aquél seguía siendo uno de los destinos soñados por Humboldt. El Oriente excitaba su imaginación, al igual que la de Napoleón. El General, simbólicamente, había viajado a Egipto en el buque ‘Oriente’ (...) Sin embargo, Napoleón jamás llegaría a la India; tampoco Humboldt¹¹²

Este fracasado viaje a Oriente, pudo suponer para Humboldt el principal estímulo para toda su labor, como ha argumentado Lubrich. También el célebre viaje de Colón a América había comenzado como una búsqueda del Oriente, específicamente de una ruta

¹¹² Citado en LUBRICH, 2002, p. 22, nota al pie nº 6.

por mar a las Indias. Irónicamente, un fracasado proyecto de expedición oriental constituía el punto de partida del viaje del segundo descubridor de América¹¹³. Su conocimiento sobre el mundo oriental tendría una influencia en la manera en que Humboldt se enfrentó al Nuevo Mundo y no sólo eso, sino que Oriente se convertiría en su referencia clave, en “su modelo para la percepción de América”¹¹⁴. De hecho, a partir de ese viaje frustrado a Egipto, el propio Humboldt admite que su intención sería trabajar por una investigación comparada entre estas dos culturas, entre el nuevo y el viejo mundo, tal como relata en su *Relation Historique de Voyage*, donde afirmaba que, desde entonces, había dado una nueva dirección a sus estudios, pretendiendo examinar las analogías de aquellos monumentos “barbaros” mexicanos y los de los pueblos del viejo mundo¹¹⁵.

Esta idea nos la presenta desde la introducción de *Vistas*, donde presenta varias razones por las que entiende que hubo contacto entre el nuevo y el viejo mundo, particularmente entre los pueblos de América y Asia, donde encuentra analogías lingüísticas. Humboldt conocía bien el estado de la investigación en lingüística en su época, conocimientos que le debía a su hermano Wilhelm, experto lingüista. Esta rama de las ciencias es todavía más importante por ser la primera en desarrollar una investigación a través de un método comparado, una forma de trabajar que Humboldt adoptará como su característico *modus operandi* en las ciencias naturales.

Tras aquellos primeros contactos con la cultura oriental, Humboldt nunca se rindió en su deseo de visitar la India, y parecía tener una especial ilusión por alcanzar el Himalaya. Después de sus primeros intentos fallidos de viajar a las Indias orientales, Humboldt se había hecho famoso por su viaje americano, aunque siempre siguió buscando el Oriente en sus estudios. De hecho, casi pareciera que su viaje a América fuese un estudio previo, esperando a un propósito mayor: la exploración de las Indias Orientales. A partir de esas referencias, la intención de Humboldt fue comparar, analizar y mostrar las analogías que se suceden entre los habitantes del nuevo y el viejo

¹¹³ Véase SCHWARZ, Ingo. “Acerca de la historia de la dedicatoria ‘Al segundo descubridor de Cuba. La Universidad de La Habana, 1939’, en el monumento a Alejandro de Humboldt en Berlín”, en: Holl, Frank (ed.). *Alejandro de Humboldt en Cuba*, Augsburg: Wissner, 1997, pp. 103-109.

¹¹⁴ LUBRICH, 2002, p. 9.

¹¹⁵ “Je donnai dès-lors à mes études une direction qui était conforme à ce nouveau projet, et dont j’ai profité dans la suite, en examinant les rapports qu’offrent les monumens barbares des Mexicains avec ceux des peuples de l’ancien monde” [Desde entonces di a mis estudios una dirección conforme a ese nuevo proyecto, de la cual me aproveché después examinando la relación que ofrecen los monumentos bárbaros de los mejicanos con los de los pueblos del viejo mundo] En HUMBOLDT, *Relation Historique de Voyage*, 1814, p. 42. Citado en *Ibid.*

continente. En la presentación de su atlas pintoresco, Humboldt expone un breve estado de la cuestión sobre las analogías entre ambos continentes a través de las lenguas, uno de los argumentos que utiliza para definirse como un continuador de esa idea, con la pretensión de extender la hipótesis de la comunicación transoceánica al análisis de los objetos y manifestaciones culturales:

Si las lenguas no prueban más que débilmente la antigua comunicación entre los dos mundos, esta comunicación se manifiesta de manera indudable en las cosmogonías, los monumentos, los jeroglíficos y las instituciones de los pueblos de América y Asia¹¹⁶

Lo que nos quiere decir Humboldt con esta afirmación es que si las lenguas no prueban suficientemente esta comunicación, las vistas y los monumentos -su propia obra- lo harán. En general, la mayoría de las referencias al Oriente que a primera vista tienen un mero carácter científico, poseen también una dimensión cultural: las comparaciones de Humboldt se refieren a la infraestructura, el idioma, la ciencia popular, la religión, la mitología, el arte y la literatura. El científico ahonda en la historia de los pueblos prehispánicos que visita y ofrece nuevos datos sobre sus creencias y gobernadores. Esta es una visión interesante, por considerar que los pueblos más avanzados son los que han conseguido llegar a los ideales democráticos, un argumento implícito en su discurso que daba su apoyo a la revolución francesa y a la independencia de las colonias españolas.

Para Humboldt, los gobiernos autoritarios son producto de un desarrollo menor de las civilizaciones. Este es uno de los motivos, como hemos comentado anteriormente, de que considere las artes europeas –particularmente de Grecia y Roma- como las más altas expresiones de la belleza y la calidad artística. Sin embargo, esto no le hace despreciar las artes pre-hispánicas, sino verlas desde otra perspectiva, sin pretender que sean inferiores a las del Viejo Continente. Aunque ya quedó patente que le resultan interesantes como testimonio histórico, no le resultan estéticamente agradables, debido a esa idea del clasicismo de que los seres individuales no pueden desarrollarse en sociedades con gobiernos opresores absolutistas, y, ello conlleva, por ende, un menor desarrollo de las artes y la cultura¹¹⁷.

¹¹⁶“Si les langues ne prouvent que foiblement l'ancienne communication entre les deux mondes, cette communication se manifeste d'une manière indubitable dans les cosmogonies, les monumens, les hiéroglyphes et les institutions des peuples de l'Amérique et de l'Asie”, HUMBOLDT, 1810, p. XI. Traducción propia.

¹¹⁷ *Ibid.*, pp. XIV-XV.

Esta idea le sirve para afianzarse en la idea de las similitudes entre Asia y América como la otredad. Mientras que los griegos y romanos son similares entre sí por el alto grado de evolución que alcanzaron en sus artes, las culturas americanas se diferencian tanto de ellos como se parecen a las asiáticas: “Los mexicanos y los peruanos no podrían ser juzgados bajo aquellos principios elevados de la historia de los pueblos a los que nuestros estudios nos remiten constantemente. Ellos se alejan tanto de los griegos y romanos como se asemejan a los etruscos y tibetanos”¹¹⁸.

Humboldt se inscribe en una tradición de autores europeos que reproducían un discurso institucionalista y coherente con el imperialismo reinante en el siglo XIX. Las metáforas, comparaciones, asociaciones, alusiones, citas y reminiscencias orientales que aparecen en la relación de viaje de Humboldt no son únicamente estilizaciones irreflexivas y estereotipadas. Aunque, como afirma Lubrich, Humboldt tiene una posición ambigua ya que, “mientras por un lado confirma una vez más la analogía convencional (América es como el Oriente), critica por otro lado una práctica literaria de la que él mismo participa, alertando sobre la práctica de algunos viajeros por hacer asociaciones demasiado aventuradas; viendo *egipcios por doquier* allá donde hallan pirámides y jeroglíficos”¹¹⁹.

Aquella idea de “América es como el Oriente” tenía un elevado carácter ideológico. Desde que Edward Said abriera un nuevo campo de interpretación sobre el orientalismo, los estudios que han derivado de su planteamiento siguen creciendo infinitamente. Algunos, se han basado en la idea de relacionar una corriente de Tropicalismo –o latinoamericanismo en referencia a los *Latin American studies*– que se insertarían, precisamente, en ese mismo discurso de dominación, no sólo sobre una región geográfica sino como una unidad cultural específica¹²⁰, ¿en qué medida fue lo Oriental una referencia para la representación de los Trópicos?

¹¹⁸“Les Mexicains et les Péruviens ne sauroient être jugés d'après des principes puisés dans l'histoire des peuples que nos études nous rappellent sans cesse. Ils s'éloignent autant des Grecs et des Romains qu'ils se rapprochent des Étrusques et des Tibétains”, *Ibid.*, p. XV. Traducción propia.

¹¹⁹ LUBRICH, 2002, p. 13.

¹²⁰ Véase TABOADA, Hernán. “Latin American Orientalism. From Margin to Margin”, en Nagy, Silvia (ed.). *Paradoxical Citizenship: Edward Said*, Oxford: Lexington Books, 2006, pp. 121-128; DRIVER, Felix y MARTINS, Luciana (eds.). *Tropical Visions in an Age of Empire*, Chicago and London: University of Chicago Press, 2005; STEPAN, Nancy L. *Picturing Tropical Nature*, Ithaca: Cornell University Press, 2001; APARICIO, Frances R. y CHÁVEZ-SILVERMAN, Susana (eds.). *Tropicalizations: Transcultural Representation of Latinidad*, Hanover: University Press of New England, 1997.

10. TROPICALIA IMAGINADA

La iconografía de la naturaleza tropical –*Tropicality*, o lo que nosotros hemos definido como Tropicalismo– ha generado cierta atención en los últimos años, poniendo el foco en la forma en la que los Trópicos han sido imaginados. Uno de los pioneros fue David Arnold, que en *The Problem of Nature: Environment, Culture and European Expansion* dedicó un capítulo específico titulado “Inventing Tropicality”¹²¹. En *Picturing Tropical Nature*, Nancy Stepan analiza cómo se han imaginado los trópicos desde la concepción de lo sublime en sentido negativo y la asimilación de conceptos asociados a ello como peligro, conflicto o degeneración. A partir de lo cual se produjo lo que ella llama una *tropicalización* de la naturaleza¹²².

Al igual que pasó con los viajes orientales, desde los primeros relatos de viajeros, los Trópicos habían sido imaginados generando toda clase de sueños y quimeras. En esa línea, Felix Driver y Luciana Martins en *Tropical Visions in an Age of Empire* trasladaron esa visión a la época imperial, incrementando el interés en la construcción del Tropicalismo como una geografía imaginada, jugando un papel muy similar a la del Orientalismo, en la elaboración de identidades occidentales de la modernidad¹²³. Uno de los más importantes estudios en este sentido fue el de David Arnold, en su libro *The tropics and the travelling gaze: India, landscape, and science, 1800-1856*, problematizaba sobre el concepto de lo tropical respecto a la India, un país muy vinculado al orientalismo, pero que también se inserta dentro del paisaje tropical¹²⁴.

Mientras que Oriente había sido instrumento para la autodefinición de Occidente, los paisajes tropicales, por su exuberancia, sirvieron de contrapunto a la naturaleza temperada de Europa. Este proceso por el que las imágenes de plantas, animales e individuos, procedentes de una localización concreta, se convierten en un paisaje global sobre el mundo tropical, nos dicen mucho acerca de las geografías imaginadas y la concepción de lo tropical como un ente homogéneo y cosificado. La idea global de clasificación a través de la historia natural tiene mucho que ver en esa percepción, y las

¹²¹ ARNOLD, David. *The Problem of Nature: Environment and Culture and the Expansion on Europe*, Oxford: Blackwell, 1996.

¹²² Véase STEPAN, 2001.

¹²³ Driver y Martins utilizan el término anglosajón *Tropicality*, que podría ser traducido como “Tropicalidad” pero aquí hemos optado por definirlo como “Tropicalismo” por la intención de equiparar su idea de semejanza con el “Orientalismo”, DRIVER y MARTINS, 2005.

¹²⁴ Véase el capítulo de ARNOLD, David. “From the Orient to the Tropics”, en *The tropics and the traveling gaze: India, landscape, and science, 1800-1856*, University of Washington Press, 2006, pp. 110-146.

ilustraciones de los viajes científicos son una fuente de estudio imprescindible, que aún está por explorar y que pueden arrojar mucha luz sobre el desarrollo del paisaje y la imagen de lo tropical.

¿De qué hablamos cuando nos referimos a *Tropicalismo*? Teniendo en cuenta que la naturaleza tropical recoge una amplia extensión de distintos escenarios, no podríamos estar más de acuerdo con su identificación como parte de una geografía imaginada, en la que el Tropicalismo podría identificarse con la idea de Orientalismo, como una forma de homogeneizar la otredad, no sólo en cuanto a individuos sino también entre paisajes y naturalezas¹²⁵. Todos estos estudios se caracterizaron por privilegiar lo que se ha llamado una aproximación socio-ecológica –*socio-ecological approach*–, una forma de entender las relaciones identitarias que se derivan entre el hombre y el entorno, analizando la continuidad del hombre con su ambiente, que reitera en aquella idea del paisaje como producto cultural, y a la cultura como producto del hombre, en una especie de construcción continua de identidades y diferencias.

Siguiendo el argumento de Said, la geografía imaginada es el punto de acción que ayuda al espectador de una escena a intensificar el propio sentido de uno mismo. Por consiguiente, Orientalismo y Tropicalismo se podrían insertar en el discurso de las relaciones de poder en sentido imperial, con ello nos referimos a lo que Nicholas Blomley llama la apropiación del paisaje¹²⁶. El concepto de paisaje es un dispositivo que, dado su doble sentido –tanto como un espacio material como una forma particular de ver el espacio– puede servir para naturalizar las relaciones de propiedad dominantes, pero también puede servir como un espacio de confrontación. Said sostiene que este proceso sirve para demarcar claramente un espacio de lo *propio* y lo *otro*. Esta distinción conlleva explícita una relación con el territorio influida por factores sociales, étnicos y culturales. Esto quiere decir que la distancia que nos separa de la otredad no es fija, sino que la propia idea de distancia se evidencia a través de distintas prácticas culturales, y adquieren un significado distinto según el tiempo y el espacio; de esta forma es como Said explicaba la producción del conocimiento sobre Oriente a partir de una serie de prácticas culturales, que derivaron en el denominado orientalismo, que lejos de ser un proyecto inocente, ha ayudado a producir esa imagen europea como imperio. Por lo tanto, la creación de estos espacios desempeña un papel de formación del sentido

¹²⁵ Véase la introducción de DRIVER y MARTINS, pp. 3-22.

¹²⁶ Véase BLOMLEY, Nicholas. “Landscapes of property”, *Law & Society Review*, 32, 3, 1998, pp. 567-612.

de pertenencia o no pertenencia, desarrollando el sentido de uno mismo, de una identidad imperial.

Para Said, existía una íntima conexión entre las espacialidades de diversas geografías imaginadas y la producción de identidad. Por ende, se puede afirmar que, en ambos casos, el espacio y la subjetividad son mutuamente constitutivos en el sentido de Henri Lefebvre¹²⁷ y Michel Foucault¹²⁸; espacios producidos por sujetos que a su vez forman determinados espacios que también producen determinados sujetos. Las imágenes que emergen de los *paisajes itinerantes*, de los que hablábamos en los primeros capítulos, no son sólo productos, sino que ejercen un determinado poder, que también es mutuamente constitutivo. En esa misma línea, Driver nos habla de las implicaciones espaciales que derivan de la transformación histórica del poder, y del espacio como un lugar de tensión que supone una batalla por el control¹²⁹. Este control podría ser político, económico o cultural, podría suponer ejercer control sobre las personas, o la propia naturaleza; es el intento de dominar la otredad, la diferencia.

En el caso de la tradición paisajística iniciada por Humboldt, encontramos ejemplos que siguen la tradición iniciada por el orientalismo y que muestran esa proyección de la otredad y su dominación. Su producción visual muestra un intento de explicar a los ojos europeos, mediante la información visual, la naturaleza y cultura americanas. Es una muestra del encuentro con una naturaleza tropical y su proyección a través de la creación de un cuadro, un espacio destinado al conocimiento, que no tiene por qué ser real, sino comprensible. La geografía imaginada está compuesta por estas imágenes, que nos muestran representaciones del espacio, el tiempo y el paisaje, y a su vez estructuran el conocimiento del mundo. Como afirma Driver, estas imágenes, reales o no, tienen consecuencias y efectos:

[Esas imágenes] Existen realmente y tienen efectos reales; en otras palabras, importan. En algunas circunstancias, expresiones particulares de una geografía imaginada puede ser juzgada de falsa o parcial, pero eso no quiere decir que esas imágenes no tengan sus consecuencias. Aunque las veamos como esencialmente verdaderas o falsas, las

¹²⁷ El espacio es un lugar de sociabilidad y a su vez constituye, por sí mismo, un producto social. “The past has left its marks, its inscriptions, but space is always a present space, a current totality, with its links and connections to action. In fact, the production and the product are inseparable sides of one process”, en LEFEBVRE, Henri. *State, Space, World. Selected essays*, Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2009, p. 186. Traducción propia.

¹²⁸ En 1976, Foucault dio unas entrevistas realizadas por geógrafos para la revista francesa *Hérodote* que constituye uno de los textos más citados para hablar sobre el espacio y el poder. Véase FOUCAULT, Michel. “Questions of Geography” en Gordon, Colin (ed.). *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*, New York: Pantheon, 1987, pp. 63-77.

¹²⁹ DRIVER, Felix. *Geography Militant: Cultures of Exploration and Empire*, Oxford: Blackwell, 2001.

geografías imaginadas tienen implicaciones significativas en la forma de comportarse de los individuos¹³⁰

Esta geografía imaginada no sólo es creada a partir del viajero o del visitante, sino que las propias culturas también mantienen y configuran su particular forma de entender sus fronteras y diferenciarse del otro, como argumentan Radcliffe y Westwood en el caso de latinoamericano¹³¹. En ese sentido, las prácticas culturales de una nación configuran la visión de sí mismos y de su paisaje, sintiendo como propios sus ríos, montañas, etc. Radcliffe habla sobre los procesos que crean una –imaginada– geografía nacional a través de la circulación de paisajes recreados en los medios de comunicación, como la literatura o la televisión. Es interesante rescatar estas ideas y trasladarlas al siglo XIX, en una época en la que todavía no existía siquiera la fotografía, y los medios de difusión de las imágenes estaban muy limitados. Este es el proceso que sucede con la instauración de una fuerte corriente de paisaje americano, representado por los pintores de la *River Hudson School*, de la que hablaremos más adelante, y que dieron al paisaje americano un nuevo sentido, en línea con los valores que reivindicaba la independencia americana, otorgando al paisaje nuevos valores de identidad y trascendencia a la naturaleza.

Para Humboldt, la catalogación y el rigor científico, no era suficiente para representar los objetos naturales. Su crítica era que la representación descriptiva de naturaleza que practicaban los botánicos dejaba fuera las impresiones de ésta en el espectador, en definitiva, las relaciones entre los fenómenos naturales y las sensaciones humanas. Humboldt intentó evitar el lenguaje de una mirada puramente científica y creó su Atlas Pictórico con la intención de mostrar estéticamente las artes prehispánicas y el paisaje americano. Al mismo tiempo, se apropiaba del paisaje a través de su representación y difusión en el ámbito europeo. Con su obra, fue uno de los precursores de la imagen de los trópicos y su representación pero, ¿cómo se definió Humboldt a un paisaje del cual no tenía referencia anterior? Las imágenes de los atlas pictóricos, desde su visión eurocéntrica, mostraban una visión de lo exótico, de lo remoto como la otredad, un

¹³⁰ “They have a real existence and real effects; in other words, they matter. In some circumstances, particular expressions of an imaginative geography may be judge false or partial, but that is not to say that such images are inconsequential. Whether or not we regard them as essentially true or false, imaginative geographies have significant implications for the way in which people behave”, DRIVER, Felix. “Imaginative Geographies”, en Cloke, P.; Crang, P. y Goodwin, M. *Introducing Human Geographies*, New York: Routledge, 2013, p. 246. Traducción propia.

¹³¹ Véase RADCLIFFE, Sarah A. y WESTWOOD, Sallie. *Remaking the nation: place, identity and politics in Latin America*, London: Routledge, 1996.

concepto que alude a la lejanía, tanto histórica como geográfica, y donde pueden situarse paisajes tan lejanos entre sí como los de Asia y América. La idea de Said, de la producción de distancia a través de la geografía imaginada sale aquí a relucir, a través de la producción de un paisaje al que se pertenece o no se pertenece.

En esa construcción de identidades, tiene un papel fundamental la dramatización de la distancia y la diferencia, que son los actores de este proceso. El conocimiento del entorno, invitaba a la mente a intensificar el sentido de lo propio y lo ajeno, y cómo el viajero se enfrenta ante algo desde la distancia, diferenciando entre lo que le es próximo y lo lejano. Esto sucede tanto en el espacio como en el tiempo, tanto si nos enfrentáramos a un encuentro físico con las regiones lejanas como al estudio de la historia pasada. Y precisamente, ¿no fue el encuentro con América una evidencia de aquella distancia espacio-temporal con lo primigenio, con un pasado desconocido? La exploración del Nuevo Continente, tuvo lugar en un universo en el que todo era posible, cuando la fantasía podía erigir sus propios edificios y hallar los paraísos terrenales. Una época tan distinta a la de hoy, en la que hasta la última *terra incognita* que inspirara los relatos de Nabokov¹³², ya ha sido medida, analizada y desmentida, donde el viaje se convierte en una especie de desengaño.

Algunos autores destacan que un proceso parecido al de la *orientalización* se produjo también en el contexto americano. En esa línea, Taboada compara esa idea del orientalismo aplicada al caso español –en el que se hacía una interpretación romántica de su pasado islámico– con la de del imaginario orientalista que se deriva de las primeras imágenes de la conquista española en América. En ambos casos, son imágenes del *otro*, que aparecen cuando son necesarias y desaparecen cuando ya no son ideológicamente útiles. Un ejemplo significativo es la designación de los edificios religiosos amerindios como “mezquitas” por parte de los misioneros, hasta que, buscando una imagen más amable de la conquista, se empezaría a utilizar la palabra latina “templo”¹³³, además de alusiones a los indígenas como infieles que los identificaban con el término moro, y que son conceptos que en el contexto español tenían fuertes connotaciones ideológicas: “Cuando Alexander von Humboldt visitó las

¹³²El autor de *Lolita*, dedicaría a este tema un relato sobre breves historias de una asombrosa inventiva, llenas de melancolía, a través de un paisaje tropical surrealista y mágico. *Terra Incognita* se publicó, por primera vez en ruso en 1931. Véase NABOKOV, Vladimir. *Terra Incognita*, London: Penguin, 2011.

¹³³TABOADA, p. 122.

colonias españolas en los inicios del siglo XIX, descubrió que los criollos habían olvidado las tradiciones de Pelayo y el Cid”¹³⁴.

Ese proceso de *orientalización*, tal como lo entienda Said en sentido amplio, no sólo nos hablaría del espacio sino también del tiempo. Los marcadores temporales como “hace mucho tiempo” o “al principio” están dotados de significados adicionales que hacen percibir los espacios de una manera u otra. En consecuencia, Said nos invita a pensar en cómo el espacio y el tiempo convergen entre sí para formar una comprensión particular de Oriente. El encuentro con espacios que nos remiten a la antigüedad del Hombre, como en el caso de los viajes al Oriente y la búsqueda de aquellas civilizaciones y lugares perdidos, nos hace pensar en la similitud que en América tuvo la búsqueda del paraíso y del hombre en estado salvaje. La visión del Nuevo Mundo también inspiraba aquella idea de melancolía y tristeza, esa que fue narrada por Lévi-Strauss en *Tristes trópicos* (1955) como una triste remembranza de un mundo desaparecido¹³⁵.

Construcciones como las derivadas del Orientalismo o el Tropicalismo, –si se puede decir que existiera una corriente de tropicalismo– no responden a especificaciones geográficas, sino culturales. Estas ideas, están en línea con la teoría de Mason, que habla sobre las imágenes de lo exótico –lo de fuera– como representaciones que constantemente se descontextualizan y recontextualizan, en un relato marcado por el desplazamiento¹³⁶. Los viajeros europeos, producían sus atlas pintorescos desde la distancia –conceptual y en ocasiones, también física–, reforzando su propia identidad, diferenciándose de lo exótico, de lo ajeno, lo que corrobora que el espacio y la identidad son mutuamente constitutivos. Aunque Humboldt elaboraría, en primer lugar, uno de estos Atlas Pintorescos, no quedaría satisfecho con esta visión pintoresca e iría más allá, buscando definir una nueva manera de representar el paisaje tropical, un paisaje distinto al europeo. Así que animó a los pintores a explorar el continente americano y representar sus escenas. Éstos viajaron a los lugares y se apropiaron del paisaje, utilizando el arte del pincel para crear la imagen de lo tropical como lo diferente, una naturaleza propia y distinta a la europea.

¹³⁴ “When Alexander von Humboldt visited the Spanish Colonies at the beginnings of nineteenth century, he discovered that the Creoles had forgotten their traditions of Pelayo or the Cid”, *Ibid*.

¹³⁵ LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes tropiques*, París: Plon, 1955.

¹³⁶ MASON, 1998, p. 5.

10.1. Más allá del cuadro: lo sublime del arte y la ciencia

En el momento en el que Humboldt llegó a las colonias españolas en América, la visión europea sobre el paisaje americano era prácticamente nula. Sólo habían circulado escasas imágenes que proyectaban la idea de un mundo desconocido que se había soñado desde Europa y que mostraban una tierra incógnita, plagada de criaturas imposibles¹³⁷. La idea de paisaje americano respondía a dos visiones opuestas: por una parte, la idea utópica y fantasiosa de los relatos de viajes anteriores, y por otra, la visión científica racionalista que llegaba desde las exploraciones científicas, que respondía a la mirada catalogadora propuesta por la botánica.

El caso de la representación pictórica de la América española, como ha argumentado Daniela Bleichmar, fue especialmente significativo. Principalmente, las expediciones científicas en el contexto de la Ilustración española tuvieron un objetivo principal: el uso racional y la explotación del Imperio. Por esta razón era esencial tener un perfecto conocimiento del territorio y de sus posesiones coloniales. Los exploradores de América Latina básicamente trabajaron con artistas relacionados con la historia natural y estuvieron claramente condicionados por un interés centrado en el comercio de las especias y el uso de la tierra. El dibujo, en las expediciones americanas, era utilizado con un sentido especialmente práctico y aplicable al desarrollo de ese comercio.

Además de patrocinar viajes científicos, la Corona Española intentó identificar y explotar *naturalia* aprovechable desplegando una red burocrática colonial extendida en el lugar, convirtiéndola en un sistema de recolectores e informantes. Las nuevas instituciones peninsulares, como el Real Jardín Botánico y el Gabinete de Historia Natural de Madrid, coordinaron sus esfuerzos. Sus directores escribieron instrucciones pidiendo a los administradores locales que escribieran informes y recopilaran imágenes y colecciones. Estos documentos especificaban los tipos de plantas y animales que se recogían y describían, y las instrucciones proporcionadas para su transporte seguro a través de tierra y mar. Aunque este tipo de solicitudes era común a otros gobiernos europeos y academias científicas, la Corona Española Estaba era la única que lo había convertido en parte de su política imperial oficial¹³⁸

¹³⁷ Como se ha comentado en los primeros capítulos, la mayor parte de las imágenes habían sido producidas por la familia de Bry y buscaban ensalzar la idea de América como tierra de sueños y quimeras.

¹³⁸“In addition to sponsoring scientific voyages, the Spanish Crown attempted to identify and exploit profitable *naturalia* by deploying the widespread colonial bureaucratic network already in place, turning it into a system of collectors and informants. New peninsular institutions, like Madrid’s Royal Botanical Garden and Natural History Cabinet, coordinated these efforts. Their directors wrote instructions asking local administrators to write reports, commission images, and compile collections. These documents specified the types of plants and animals to be collected and described, and provided directions for their safe transportation across land and sea. Although this type of request was common to other European governments and to scientific academies, the Spanish Crown was unique in making it part of its official imperial policy”, BLEICHMAR, 2005, p. 2. Traducción propia.

La imagen del viajero romántico, aquella que encarnaron los visitantes que se recreaban en las bellezas que encontraban en su *Grand Tour*, o las representaciones románticas del paisaje que Thomas Daniell y William Hodges hicieron de la India y el Pacífico, representando con su pincel la esencia de lo exótico y deleitándose con la naturaleza, llegaría a las tierras americanas algo más tarde, llegando a su momento de apogeo en la segunda mitad del XIX, con la conocida corriente de paisaje de la *Hudson River School*. Las instrucciones que Humboldt daría a los pintores de los trópicos, intentarían completar la colección de vistas –encuadradas y encuadradas– recogidas en su Atlas Pintoresco. Mientras que las vistas pintorescas se enmarcaron dentro de la visión racionalista, una segunda propuesta visual iría más allá de aquel cuadro objetivo. El desarrollo de una corriente de Tropicalismo, se centraría más en la visión subjetiva y la elevación de lo sublime a una posición de superioridad, por encima de lo bello.

Según Crary, a medida que avanzaba el siglo XIX, nacía un nuevo tipo de observador, en un contexto en el que se difuminaban las fronteras entre el sujeto y el objeto:

“Hacia principios del XIX la rigidez de la cámara oscura, su sistema óptico lineal, sus posiciones fijas, su identificación de la percepción y el objeto, resultaban demasiado inflexibles e inmóviles para un nuevo conjunto de requerimientos culturales y políticos rápidamente cambiante. Obviamente, los artistas de los siglos XVII y XVIII habían hecho incontables intentos de operar fuera de las restricciones de la cámara oscura y otras técnicas de racionalización de la visión, pero siempre dentro de un terreno de experimentación altamente delimitado. Sólo a principios del siglo XIX el modelo jurídico de la cámara pierde su autoridad preeminente. La visión deja de subordinarse a una imagen exterior de lo verdadero o lo correcto. El ojo ya no es el que predica un «mundo real»”¹³⁹.

La reproducción dejó de basarse en los objetos puramente externos y centró la atención en el proceso de la percepción, en palabras de Crary, “ese mismo proceso que el funcionamiento de la cámara oscura mantuvo invisible”¹⁴⁰. En ese nuevo modelo de espectador se insertarían los pintores que siguieron, a mediados del XIX, las enseñanzas de Humboldt. Aunque defendía la representación del paisaje con un estudio científico previo, no comprendía su reproducción sin aquella parte emotiva de la esfera invisible, que él había experimentado en su viaje a los Trópicos; ese placer de hallarse a uno mismo, frente a frente, con la belleza de la creación. La naturaleza americana tenía una

¹³⁹ CRARY, *Las técnicas del observador*, 2008, pp. 179-180.

¹⁴⁰ *Ibíd.*, p. 180.

grandeza que no se podía explicar de formar científica y pertenecía a la esfera de la percepción.

A medida que avanzaba el siglo XIX, los nuevos intereses fueron desplazando los antiguos modelos de representación. Frente a los ya clásicos paisajes europeos, algunos pintores vieron una nueva oportunidad en las regiones lejanas, aquellas que representaban paisajes completamente distintos a sus referentes, aquellas regiones deshabitadas e inhóspitas que habían sido exploradas por viajeros y expedicionarios, también podían ser objeto de la reproducción artística. Los libros de viaje asumieron gran parte de los ideales del Romanticismo y los aplicaron, fomentando el planteamiento de todo lo relativo al paisaje, en donde adquirieron gran relevancia las escenas de lo sublime, de paisajes infinitos y violentos fenómenos naturales, como volcanes, abismos y precipicios.

Necesariamente, hay que mencionar el viaje a Italia como género temático fundamental para autores como Goethe, que había contemplado el Vesubio en erupción. En su viaje a Italia, Goethe se sirvió además de términos como *verdadero* y *grande* en referencia a las creaciones artísticas y a la naturaleza, entendiendo el primero como condición del segundo que adquiría “una dimensión espiritual más allá de su dimensión cuantitativa”¹⁴¹. El arte del Romanticismo, con especial presencia en la cultura alemana, asumía la estética de lo sublime muy presente en artistas como Caspar Friedrich o William Turner. De Turner se decía que pintaba en sus cuadros lo que ningún ojo humano había visto, ni siquiera el suyo propio. Mientras que lo bello –formal, limitado y matemático– había representado lo luminoso y abarcable, lo sublime es oscuro e ilimitado, súbito y cercano a la demencia.

Las teorías sobre lo bello y lo sublime dominaban el discurso filosófico y artístico del siglo XIX. El auge de los viajes y expediciones tuvo un importante papel en su desarrollo, en cuanto a que los horizontes se tambaleaban a medida que el mundo se hacía cada vez más extenso. Nociones como lo bello, lo sublime y la imaginación deben ser entendidas desde la autoconciencia y los límites de la experiencia, cuyas discusiones teóricas están constantemente vinculando el mundo natural y los sentimientos que surgen a su encuentro¹⁴². El paso de una naturaleza abarcable y de leyes claramente

¹⁴¹ AULLÓN de Haro, Pedro. *La sublimidad y lo sublime*, Madrid: Verbum, 2006, p.116.

¹⁴² ASHFIELD, Andrew y BOLLA de, Peter (eds.). *The Sublime: A Reader in British Eighteenth-Century Aesthetic Theory*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996, p.12.

definidas por la ciencia, hacia un cosmos incontrolable, que fue tema de debate para teóricos como Burke y Kant, tiene su influencia en el descubrimiento de tierras lejanas y desconocidas, que servirían de inspiración para los artistas románticos que dirigían su mirada hacia nuevos paisajes inhóspitos e inexorables, como lo eran las regiones exóticas de Oriente y las regiones Tropicales. Los autores románticos de la *Naturphilosophie* alemana habían sustituido la imagen mecánica del mundo por una imagen dinámica, cuyos principios se encuentran eternamente presentes en cada elemento natural y cuyas fuerzas estaban en constante movimiento.

Durante el Romanticismo resurgiría con gran interés uno de los primeros escritos sobre lo sublime, atribuido a Longino, posiblemente escrito alrededor del siglo III d.C. En su obra, *De lo Sublime*, se refiere a ello en términos de elevación o grandeza en clave de crítica literaria, para referirse a la representación grandiosa de las pasiones en la tragedia. Su obra había sido casi desconocida durante toda la Edad Media, empezando a popularizarse en el siglo XVII, tras ser traducida al francés e inglés¹⁴³. En la Inglaterra ilustrada, que había visitado Humboldt, surgió un incipiente interés por lo sublime, recuperándose el término en la estética inglesa a través de figuras como la de Joseph Addison, en cuyos ensayos *Pleasures of the Imagination* escritos para *The Spectator* (1712), abrió un magistral debate teórico, y supuso una gran inspiración para trabajos como el de Edmund Burke, cuya obra *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) fue una de las primeras en tratar la delimitación entre lo bello y lo sublime, y trasladar al discurso estético sentimientos como el peligro, la oscuridad y el terror.

Será a partir de la publicación de esta obra, cuando lo sublime se transforme en una categoría central de la reflexión estética y se convierta en un producto de la experiencia humana de los sentidos.

La obra de Burke tuvo gran éxito, algo comprensible debido a la necesidad de un nuevo marco, frente a las tradicionales obras canónicas clasicistas, en el que “la imaginación fuese el eje central y con ella el exceso de las pasiones e incluso la crueldad trágica”¹⁴⁴.

¹⁴³ Realmente no se conoce con precisión la fecha exacta de publicación ni la verdadera autoría de la obra aunque se atribuye a Cayo Casio Longino, retórico griego que murió en el año 273. La traducción al inglés fue realizada por John Hall en 1652 y la edición francesa de Nicolas Boileau-Despréaux data del año 1675.

¹⁴⁴ BOZAL, Valeriano. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid: Visor, 2000, p. 53.

A medida que avanzaba su vida y su carrera científica, la naturaleza seguía siendo para Humboldt el modelo al que el arte debía referirse, pero su concepción fue cambiando; el Atlas Pictórico como catálogo del mundo y aquella visión objetiva y científica, generaban una producción de imágenes mecánicas, donde no se mostraba su visión total de la natura, que él mismo había defendido y teorizado. El paisaje podía ser algo científico, sin ser por ello objetivo, hierático e icónico; debía mostrar algo más allá de un marco limitado y cuantificable. Sería en sus obras de madurez cuando Humboldt empieza a hablar sobre lo sublime de las escenas.

Frente a la civilizada Europa, América representaba un giro hacia lo ilimitado: sobrepasar los límites de lo mensurable, la viva expresión de la naturaleza como ente infinito: “en el viejo mundo son los pueblos y los matices de su civilización los que dan al cuadro su principal carácter; en el nuevo, el hombre y sus producciones desaparecen por decirlo así en medio de una gigantesca y salvaje naturaleza”¹⁴⁵.

La belleza de lo pintoresco, lógicamente complacía a Humboldt, pero la experiencia americana había estado plagada de vivencias y situaciones que iban más allá de lo singular; rozaban el miedo y el terror. Frente a la perfección de las formas naturales, la medición lógica e icónica propuesta por Carl von Linné y demás naturalistas, existían abismos y volcanes de dimensiones abrumadoras, que superaban incluso las imágenes del Vesubio en erupción que tanto habían atraído a Goethe, Humboldt y sus contemporáneos; era la experiencia de complacerse ante el miedo, que evidencia una concepción burkeana mucho más compleja del ser humano. Burke consideró estas cuestiones desde un punto de vista sensible, basado en las sensaciones que determinado objeto genera en el ser humano. Así, producía el sentimiento de lo sublime el avistamiento de las vastas llanuras, el cielo estrellado, una gran oscuridad; al fin y al cabo, todo aquello que nos es ajeno o extraño y que inquieta o causa miedo, por estar más allá de lo accesible de nuestros sentidos.

El asombro era el causante del horror, afirmando que “la pasión causada por lo grandioso y sublime en la naturaleza es el asombro, y el asombro es el estado del alma en el cual todas las emociones están suspendidas con un grado de horror. En esos casos la mente está tan llena del objeto, que no puede prestar atención a ninguna otra

¹⁴⁵ HUMBOLDT, 1991, p. 22.

cosa”¹⁴⁶. En contraposición, los objetos familiares y conocidos nos resultan bellos por hacernos sentir la seguridad de la confianza y la comprensión. En este sentido, para Humboldt, Europa era como un viejo conocido, mientras que el continente Americano representaba la inmensidad y el miedo a lo desconocido; y sería imposible para el ser humano permanecer frívolo e impertérrito frente a una cosa que podría ser peligrosa.

Para Burke, la sublimidad se fundamenta en el dolor provocado por el miedo a lo inabarcable, afirmando que toda forma de terror o dolor es la causa de este placer. Aquellos elementos que a una vista no son apreciables por nuestros sentidos y no pueden ser descubiertos por la experiencia sensible, provocan en nosotros una gran conmoción, nuestros sentidos hacen un esfuerzo por abarcar la grandeza del infinito, provocando la excitación y produciendo lo que Burke llamó “un horror delicioso” –*a delightful horror*-¹⁴⁷. Sería Kant quien centrara las bases definitivas sobre la sublimidad. Para el autor, lo sublime da el paso definitivo, situándolo más allá de la categoría limitada y formal de lo bello, relacionando lo ilimitado como contraposición a lo bello virtuoso; desarrolla extraordinariamente esas ideas en obras como *Observaciones sobre el Sentimiento de lo Bello y lo Sublime* (1764) y *La Crítica del Juicio* (1790), teniendo esta última una gran acogida en los artistas románticos y suponiendo la sustentación de un nuevo sentimiento de la naturaleza y el paisaje.

La sublimidad kantiana se experimenta en un proceso mental en el que aparecen conectadas la moral y la estética, en un proceso similar a los *Naturphilosophen*. Aunque hay objetos de la naturaleza que pueden parecernos bellos, éstos nunca serán sublimes, pues no se alcanza esta experiencia sino a través de la trascendencia de la grandeza y la infinitud. Estos efectos se experimentan como una gran fuerza que produce la elevación del sujeto. De hecho, nos expresamos incorrectamente cuando llamamos sublime a un objeto de la naturaleza, pues la verdadera sublimidad sólo tiene que ser buscada en el ánimo del sujeto y no en el objeto, ya que Kant se preocupó por la experiencia emocional, asociando lo sublime al miedo frente a las abrumadoras fuerzas dinámicas de la naturaleza¹⁴⁸.

¹⁴⁶ “The passion caused by the great and sublime in nature is astonishment; and astonishment is that state of the soul, in which all its motions are suspended, with some degree of horror. In this case the mind is so entirely filled with its object, that it cannot entertain any other”, BURKE, Edmund. *A Philosophical Inquiry Into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful: With an Introductory Discourse Concerning Taste, and Several Other Additions*. Printed and hold by J.J. Tourneisen, 1792, p. 79. Traducción propia.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 109.

¹⁴⁸ SHAW, Philip. *The Sublime*. New York: Routledge, 2006, p. 72.

Aunque la sensación sería finalmente agradable, este efecto estaría unido al terror que provoca una montaña cuyas cimas se alzan entre las nubes, una tempestad furiosa o las imágenes del infierno de Milton¹⁴⁹. La luz y el día son bellos, mientras que la oscuridad y la noche son sublimes. Tras experimentar la sublimidad se genera una reverencia inmediata a la ley de la razón que es suscitada por un sentimiento de respeto, una reverencia que exige ignorar cualquier demanda del yo sensible. Mientras que el sentimiento de lo bello es finito, calmado y sereno, lo sublime revuelve la razón del ser humano y lo acerca a la trascendencia. Para gran parte de los historiadores sobre lo sublime, el predominio de la estética de la naturaleza en el final del siglo XVIII estuvo dominado por el análisis de Addison, y su contribución sobre el placer que la naturaleza, en sí misma, puede provocar para la imaginación, por encima del placer que provoca un objeto artístico¹⁵⁰. La naturaleza complacía más a la imaginación que el arte. Según Addison, los *placeres de la imaginación* se encontraban en la grandeza, la novedad y la belleza:

Por grandeza, no entiendo solamente el tamaño de un objeto peculiar, sino la anchura de una perspectiva entera considerada como una sola pieza. A esta clase pertenecen las vistas de un campo abierto, un gran desierto inculto, y las grandes masas de montañas, riscos, y precipicios elevados, y una vasta extensión de aguas, en que no nos hace tanta sensación la novedad ó la belleza de estos objetos, como aquella especie de magnificencia que se descubre en estos portentos de la naturaleza¹⁵¹

El continente americano poseía aquellas cualidades; la vastedad de una tierra inhóspita e inexplorada, que sorprendía por su diferencia de naturalezas y cuya apariencia mostraba la belleza del paisaje en toda su plenitud, donde todavía se podía olvidar la presencia de la civilización y uno podía encontrarse a solas con la inmensidad. El viaje era, en fin, una búsqueda de la belleza, pero también el deseo de hallar la novedad, la aventura y enfrentarse a situaciones peligrosas. Las ideas románticas y la revolución estética que se estaba gestando en aquellos momentos, favorecía para los artistas el descubrimiento de nuevos países exóticos. Muchos viajeros se embarcaron en expediciones científicas o

¹⁴⁹ John Milton escribió el poema épico *Paradise Lost* en el siglo XVII en el que se narra la caída del hombre y su expulsión del Paraíso. Sus escenas sobre el Infierno todavía hoy, son capaces de estremecer al lector por su intensidad.

¹⁵⁰ MONK, Samuel H. *The Sublime: A Study of Critical Theories in Eighteenth Century England*, New York: Modern Language Association of America, 1935, p. 57- 59. Véase también NICHOLSON, Marjorie H.: *Mountain Gloom and Mountain Glory: The Development of the Aesthetics of the Infinite*. Ithaca: Cornell University Press, 1959.

¹⁵¹ ADDISON, Joseph. *Los placeres de la Imaginación y otros ensayos de The Spectator*, Madrid: Visor, 1991, p. 138.

independientes en busca de lo pintoresco y lo sublime, y el límite entre ambos términos será el carácter terrorífico del último¹⁵².

Esta primacía por el “análisis de lo negativo”, de la atracción por el miedo, ha sido, acertadamente, vista por Bodei como un síntoma de la apertura de nuevos horizontes abiertos por la ciencia moderna que, a partir de los avances de la geología y la física, precipitaron al hombre hacia la inmensidad del tiempo y el espacio¹⁵³. El ser humano se encontraba frente a lo incontrolable. Las artes y las ciencias, en su intento de abarcar el entorno natural, volvían a perderse en el infinito.

Sobre lo sublime en conexión con las artes y las ciencias, ha dedicado varios estudios Barbara Maria Stafford¹⁵⁴. Tanto lo sublime como lo pintoresco estaban ligados a un contexto de expansión colonial, de propiedad de la tierra, nociones estéticas que estuvieron muy ligadas a los viajes y la exploración científica. Escritura científica y subjetividad, textos e imágenes; son conceptos que se entremezclaban y se complementaban en la literatura de viajes y los atlas pintorescos. El paisaje del Nuevo Mundo, había sido descrito a través de las convenciones estéticas de lo pintoresco, lo que había permitido que el *Atlas Pittoresque* de Humboldt fuera comprendido por los públicos europeos. Había en lo pintoresco cierto componente de familiaridad y de control, mientras que lo sublime se situaba en una esfera distinta, algo que estaba fuera del control humano.

Para Stafford, el vocabulario desarrollado por lo sublime para describir el paisaje – grandioso, terrorífico, peligroso– proporcionó la forma de comunicar aquella excitación generada por el reto de enfrentarse a aquellos paisajes amenazantes a los que se enfrentaron los pintores en las expediciones; como lo pintoresco había perdido su carácter de novedad y excitación, llegando al estado de lo ordinario, se buscaron escenas que motivaran aquellos sentimientos que había dejado de provocar la variedad, sin embargo familiar, de lo pintoresco. Las enormes diferencias que se hallaban entre los paisajes del Viejo y el Nuevo Mundo necesitaban de nuevas acepciones visuales y verbales, frente a las tradiciones clásicas impuestas por la tradición artística europea.

¹⁵² ASSUNTO, Rosario. *Naturaleza y razón en la estética del setecientos*, Madrid: Visor, 1989, pp. 37-43.

¹⁵³ BODEI, Remo. *La forma de lo bello*, Madrid: Visor, 1998, p.111.

¹⁵⁴ Además del famoso y ya convertido en obra de referencia STAFFORD, 1984, véase también STAFFORD, Barbara Maria. “Still Deeper: The Non-Conscious Sublime or the Art and Science of Submergence”, en Hoffmann, Roald y Boyd White, Ian (eds.). *The Art and Science of the Sublime*. New York and London: Oxford University Press, 2010; y el texto “The Epiphanic Sublime”, en Beckely, Bill. *Sticky Sublime*. New York, Allworth Press, 2001.

Aunque, paradójicamente, lo sublime también sería una convención estilística europea para referirse, ya no a lo familiar, sino a lo exótico, frente a la naturaleza temperada, desde la misma perspectiva del *nosotros* y *ellos*.

A lo largo de su historia, lo sublime no sería únicamente una categoría estética clave para el movimiento romántico. Su categorización trascendió los límites de lo visible, la medida, e incluso la imaginación. Pero los científicos también se encontraron con la esfera de lo no visible, caminando hacia el espacio de lo infinito, como expuso Koyré¹⁵⁵. Para la ciencia, como para el arte, a veces los resultados se presentaban como totalmente nuevos, extremos e irrepresentables. Como científico, Humboldt entendía que la naturaleza debía ser representada de la forma más exacta posible y como romántico, valoraba el arte del paisaje para reproducir el mundo natural a través de su reflejo en el hombre, lo cual permitía comprenderlo en su conjunto. Esta necesidad de sentir la naturaleza, le llevó a utilizar términos tradicionalmente reservados a la historia del arte como lo pintoresco y lo sublime, hablando sobre ese sentimiento sobrecogedor que el hombre experimenta frente a la naturaleza y que los románticos plasmarán en su producción artística, dejándonos imponentes obras que reflejan abismos infinitos y paisajes recónditos, donde el miedo a lo desconocido genera, en el espectador, una sensación indescriptible de terror y placer.

Si lo sublime, en el arte, estaba ligado a la infinitud de un gran paisaje de elementos que se pierden en la lejanía más allá de la percepción y nos aproximan a la trascendencia, para Humboldt, lo sublime suponía el infinito, sí, pero no en un sentido divino, sino por la infinita capacidad de la ciencia de ampliar el conocimiento del mundo.

Como ya hemos visto anteriormente, la popularización de los viajes había generado un interés considerable por el conocimiento directo de la Naturaleza y el registro minucioso de los detalles que la conformaban, un proceso que era llevado a cabo por viajeros, científicos y artistas, en una intención común de representar el imaginario global del mundo. Mientras que aquellos museos portátiles llamados atlas pintorescos, poseían el mundo a través de su representación, nuevas corrientes de pensamiento modificarán la manera en la que el paisaje sería interpretado. Mientras que realizar las escenas a la pintoresca se situaba muy cerca de la sensibilidad europea, muchos de los viajes representados en estos atlas mostraban paisajes de regiones exóticas y desconocidas,

¹⁵⁵ KOYRÉ, 1984.

donde los cánones estéticos poco tenían que ver con estas ideas proyectadas sobre las escenas. Se podría hablar de una intención explícita, en el contexto imperial, de representar –y poseer– el mundo por medio de las artes europeas. Los atlas pintorescos mostraban una acumulación visual de escenas que se convertían en imágenes enciclopédicas de territorios representados, encuadrados, poseídos y transportados. Esa visión cambiaría cuando algunos artistas decidieron viajar y pintar la naturaleza *in situ*, mostrando la esencia única de las escenas, la visión estremecedora del momento en el que el hombre se enfrenta, cara a cara, frente a lo sublime, en un sentido kantiano.

Humboldt fue el primero en publicar un atlas pintoresco de América, mostrando algunos paisajes que nunca habían sido vistos en Europa. Pero su condición de científico le limitó a contratar a aquellos artistas en Europa que representaran sus bocetos, ya que su limitada destreza para las artes del dibujo y la pintura, no le permitía transmitir artísticamente sus sensaciones. Aquellas visiones eurocéntricas, que elaboraron los artistas del Atlas Pintoresco, quizá no fueron del agrado de Humboldt. Muchas ilustraciones se eliminaron en ediciones posteriores y él mismo llegó a opinar que las imágenes eran demasiado académicas y había lamentado la “degeneración de sus bocetos en los grabados definitivos”¹⁵⁶. Descontento con aquella pintoresca representación, de pintores y grabadores que, desde Europa, no contaban con la experiencia necesaria que poseía un viajero que hubiera sentido la sublime naturaleza de los trópicos, Humboldt decidió apoyar a otros artistas viajeros que desearan visitar el Trópico y dibujar sus escenas *in situ*. Sus seguidores desarrollarían una escuela de paisaje americano influenciado por los escritos de Humboldt. Por un lado, algunos de ellos recibieron directamente instrucciones suyas, y por otro lado, otros directamente comenzaron sus viajes después de leer la obra de Humboldt. Algunos de estos pintores se inspiraron en la obra de Humboldt y su desafío de retratar la fisonomía de los Andes, identificándose como los responsables de la creación de una imagen de la América Tropical, aquella que muestra el escenario sublime que será bandera de la *Hudson River School*.

Las instrucciones dadas a aquellos pintores se encuentran en su última obra *Cosmos*, donde dedica un capítulo titulado “Influencia de la pintura de paisaje en el estudio de la naturaleza. Del arte del dibujo aplicado a la fisonomía de las plantas. Formas variadas

¹⁵⁶ CASTRO MORALES, Federico. “Naturaleza, revelación y estética volcánica en Alexander von Humboldt”, en *Actas del simposio Alexander von Humboldt entre volcanes*, Sta. Cruz de Tenerife: Publicaciones Universidad de la Laguna, 2008, p. 177.

de los vegetales en las diferentes latitudes”. Humboldt empezaba el capítulo de esta forma:

No es menos a propósito la pintura de paisaje que una descripción fresca y animada para difundir el estudio de la naturaleza; pone también de manifiesto el mundo exterior en la rica variedad de sus formas y, según que abrace más o menos felizmente el objeto que reproduce, puede ligar el mundo visible al invisible, cuya unión es el último esfuerzo y el fin más elevado de las artes de imitación. Mas para conservar el carácter científico de este libro, debo sujetarme a otro punto de vista. Si de la pintura de paisaje hade tratarse aquí, es únicamente en el sentido de que nos auxilia en la contemplación de la fisionomía de las plantas en los diferentes espacios de la Tierra; porque favorece la afición a los viajes lejanos, y nos invita de una manera tan instructiva como agradable a entrar en comunicación con la naturaleza libre¹⁵⁷

Seguía debatiéndose entre ese espíritu científico y su naturaleza romántica. Por una parte, entiende el paisaje como un medio de ligar el mundo visible (la fisionomía) al invisible; esta alusión al mundo invisible de la naturaleza puede referirse a la idea de las fuerzas internas –de la que hablaba la *Naturphilosophie*– y también a la idea de lo sublime, de la emoción y de la imaginación. Y es que, a partir de lo visible, era cómo Humboldt deseaba que el estudioso de la naturaleza llegara a lo invisible, de la misma manera que Addison entendía la vista como el primer paso hacia sus placeres de la imaginación: “consideraré primero aquellos placeres de la imaginación que nos da la vista presencial y el examen de los objetos exteriores”¹⁵⁸. En esa línea, Humboldt añade que la pintura paisaje siempre sería un medio “auxiliar”, cuya labor es incitar a los viajes lejanos y la contemplación de la naturaleza, pero que no suponen, por sí mismo, un conocimiento profundo del paisaje, del cuadro de la naturaleza. A través de la representación visual, el espectador sentiría la agitación de la razón y el deseo de estudiar más profundamente sus secretos.

Poco antes de que se desarrollara en su plenitud la *École de Barbizon*, Humboldt ya propuso que los pintores realizaran al aire libre sus bocetos, aunque sus parámetros se centraban en la pintura de viajes y, especialmente, a las regiones tropicales: “El único medio de poder fijar el carácter de las comarcas lejanas en paisajes concluidos, a la vuelta de un viaje, es bosquejar luego de observadas las escenas de la naturaleza”¹⁵⁹. De esa forma, los pintores no se basarían en especies conservadas en museos y jardines

¹⁵⁷ HUMBOLDT, 2011, p. 233.

¹⁵⁸ ADDISON, 1991, p. 137.

¹⁵⁹ HUMBOLDT, 2011, p. 239.

botánicos, sino que contarían con la visión real de las mismas en su propio entorno, pudiendo sentir la naturaleza por sí mismo:

Los esfuerzos del artista serán más provechosos aún si poseído de emoción sobre los lugares mismos, hace un gran número de estudios parciales, si ha dibujado o pintado al aire libre copas de árboles, ramas frondosas cargadas de frutos y de flores, troncos derribados cubiertos de *pothos* o de orquídeas, rocas de un precipicio, cualquier parte de un bosque en fin. Trayendo así imágenes exactas de las cosas podrá el pintor, de vuelta a su patria, dispensarse de acudir al triste recurso de las plantas conservadas en los invernaderos y de figuras reproducidas en las obras de botánica¹⁶⁰

Estos bocetos debían ser elaborados frente al paisaje natural, pero después completados con estudio. A la realización de aquellos bocetos, al natural, debía acompañar un posterior análisis sobre las leyes científicas de la botánica y las ciencias naturales. Humboldt abogaba porque no se representara la naturaleza de forma únicamente científica, como una catalogación objetiva, sino que las descripciones poéticas que él había leído en obras de los filósofos de la naturaleza como Goethe o Schiller, y las descripciones animadas de las *ekphrasis* presentadas por Bernardin de Saint Pierre, pudieran representarse de forma visual. La razón y la imaginación debían ser un todo para poder crear el *cuadro* de la naturaleza, sus *Ansichten*. La experiencia empírica ante un objeto sensible, prefiguraba un concepto limitativo y determinado por los sentidos.

De esta forma, la razón lógica parecía firmemente contrapuesta a la experimentación de lo sublime que, como hemos visto, es fruto de la aprehensión de un infinito que excede en forma y limitación. Por lo tanto, al contemplar una vista que sobrecoge por su infinitud, la razón se revuelve frente a lo que se sitúa más allá de la frontera sensible del espectador. Pero ¿cómo se sirvió Humboldt del conocimiento científico al enfrentarse a una escena que ponía en duda todas sus limitaciones? Tanto en la práctica del viaje como en la elaboración de su escritura, el viajero convierte a ambos en una ciencia global de la naturaleza. No es de extrañar que se debata en ocasiones entre un lenguaje estrictamente científico y expresiones ligadas a ese sentimiento humano más profundo, como lo sublime. Las obras que publicó tras su viaje, son fruto de una ampliación y reflexión, posterior a la experiencia empírica, que nos muestra la interesante relación entre la vivencia más personal del viaje y la elaboración de saber científico¹⁶¹.

Quiso hacer del paisaje la forma de representarla en su plenitud tal como la había vivido, ofreciendo a la civilizada Europa una naturaleza dramática y extraordinaria, que

¹⁶⁰ *Ibíd.*

¹⁶¹ ETTE, *Literatura en movimiento*, 2008, pp. 86-87.

incluso superaba la categorización linneana; un espectáculo capaz de abrumar el conocimiento y la comprensión humana.

Para Humboldt, el estudio de los volcanes fue uno de los objetivos de su viaje a las regiones equinocciales de América. El lector de su obra, apreciará el intenso sentimiento que se describe en sus textos, sobre su ascenso al Teide tinerfeño y a las cumbres volcánicas en América del Sur y Central, así como su intento de alcanzar la cumbre del Chimborazo¹⁶². Es difícil separar el estudio del vulcanismo, que tanto éxito tenía en las obras de sus contemporáneos románticos, de la teoría de lo sublime, y por lo tanto, ello da lugar a pensar que en sus exploraciones, ambos se convirtieron en objeto de estudio para el viajero¹⁶³.

Humboldt se sirvió del arte de la misma forma que habían teorizado Goethe o Schelling, para quienes la esencia del universo se encontraba en algo sobrenatural presente en cada objeto y fuerza de la naturaleza; algo que necesitaba más que la pura lógica. De este modo, adiestró a artistas que convirtieran el arte del paisaje en la conexión entre las ciencias naturales y la experiencia. En sus textos, Humboldt analizaba la naturaleza de una forma científica, aunque la sentía de una forma indudablemente romántica. Ya en *Cuadros de la Naturaleza* nos hablaba sobre la elevación del alma que provoca la percepción de la infinitud frente a la soledad del desierto, donde narra con gran intensidad cómo se “llena el alma del sentimiento de lo infinito; desátanla las impresiones materiales que producen los espacios limitados y la elevan a las más altas aspiraciones”¹⁶⁴. En su reedición inglesa, traducida por Helen María Williams¹⁶⁵, añade el término sublime al título de la obra presentándose como *Views of nature, or, contemplations on the sublime phenomena of creation: with scientific illustrations*¹⁶⁶, llevando implícito la intención de una representación científica de lo sublime.

¹⁶² PIMENTEL, 2003, pp. 179-210.

¹⁶³ WINTER, Amy H. “Humboldt and the Visual Arts in America”, en Erickson, Raymond; Font, Mauricio A y Schwartz, Brian. *Alexander von Humboldt: From the Americas to the Cosmos*, New York: Bildner Center for Western Hemisphere Studies, 2004, pp 167-172.

¹⁶⁴ HUMBOLDT, Alexander von. *Cuadros de la Naturaleza*. Traducción de Bernardo Giner de los Ríos. Madrid: Los libros de la Catarata, 2004, p. 44.

¹⁶⁵ Helen Maria Williams (1759- 1827) fue una poeta británica, novelista, ensayista y traductora. Conocida por su apoyo a causas como el abolicionismo y la Revolución Francesa. Nació en Londres, donde fue educada por su madre y comenzó a publicar sustrabajos. En 1784, Williams escribió *Perú*, un largo poema en seis cantos, que detallaba los resultados del colonialismo español en los pueblos indígenas de América del Sur. Fue una dura ferviente defensora de sus ideales políticos; sus poemas se opusieron con vehemencia a las guerras, la esclavitud, la religión y las prácticas coloniales españolas.

¹⁶⁶ HUMBOLDT, 1814

Pero sería en esta última gran obra, *Cosmos* donde realizó una interesante reflexión acerca de la pintura de paisaje, llegando a un nivel de teórico del arte de la más absoluta modernidad, y dedicando una parte específica al análisis de los medios para difundir el estudio de la Naturaleza. En esta obra, efectivamente, afirmaba que “el espectáculo de la Naturaleza, quedaría incompleto si no considerásemos de qué manera se refleja en el pensamiento y la imaginación, predispuesta a las impresiones poéticas”¹⁶⁷. Desde su punto de vista, la fuente de lo sublime no podría brotar de la ignorancia –la oscuridad, lo que no alcanza la vista en sentido burkeano– sino de todo lo contrario: el conocimiento, éste será el que nos permita percatarnos de la auténtica inmensidad de una naturaleza plena, de un saber ilimitado. De la misma manera que los avances científicos abrieron el cosmos cerrado hacia la infinitud, Humboldt argumentó que la ciencia también nos transportaría hacia la experimentación de lo sublime, de la constancia de la inmensa grandeza del mundo:

La uranología [astronomía], que se aplica a todo lo que llena los espacios más apartados de la Creación, conserva siempre su antiguo privilegio de transportar la imaginación del hombre y de imprimirle la idea más sorprendente de lo Sublime (...) Hay en la imagen del infinito, de todo lo que no tiene medida y carece de límite, una fuerza que excita en nosotros cierta disposición grave y solemne¹⁶⁸.

En *Cosmos*, Humboldt anima a los pintores a estudiar científicamente el paisaje para representar en sus cuadros, aquella parte invisible que se desprende de la visión de la naturaleza. Es decir, que en su representación, hay una parte visual que nos invitaría a acceder a aquella esfera no mensurable. Habla de “un mundo sobrenatural” unido al mundo sensible que le transportaba a una “esfera de ideas más elevadas”¹⁶⁹. Aunque no llega a asociar, claramente, esa sensación trascendental a la presencia divina como sí haría Kant, para quien la presencia de Dios figura como entidad trascendente y causa del mundo. La experimentación de terror kantiana está seguida por el agrado de la reflexión moral que, frente a la vista de la infinitud, acerca al espectador a la divinidad. Es decir, para Kant, donde acababa lo finito, empieza Dios. En este sentido, entendían lo sublime pintores como Caspar Friedrich, escogiendo la naturaleza como tema idóneo en la pintura religiosa, por considerarla el templo de lo divino, y así lo entenderían muchos de los pintores de la *Hudson River School*. No obstante, Humboldt guarda silencio sobre este punto, deleitándose en la naturaleza a partir de sus leyes y

¹⁶⁷ HUMBOLDT, 2011, p. 196.

¹⁶⁸ *Ibíd*, p 654.

¹⁶⁹ *Ibíd*.

fenómenos, desde un sentimiento estético que se refuerza a través de la reflexión científica. También podríamos identificar a Humboldt con una línea burkeana, aquella que encuentra los placeres en la imaginación y el *horror delicioso* respecto lo sensorialmente inabarcable, cuando afirma que “todo cuanto nuestros sentidos perciben vagamente, todo cuanto los parajes románticos presentan de más horrible, puede llegar a ser para el hombre manantial de goces. Su imaginación encuentra en todo medios de ejercer libremente un poder creador”¹⁷⁰.

Pero Humboldt conocía la obra de Burke y afirmó, específicamente, no estar de acuerdo con la tesis de burkeana, ya que contradice su modo de experimentar el conocimiento de la naturaleza. Como naturalista y científico, Humboldt no podría aceptar la afirmación de que el ser humano se place con la oscuridad, el desconocimiento de la naturaleza y del mundo que le rodeaba:

No puedo, por consiguiente, estar de acuerdo con Burke cuando en una de sus ingeniosas obras pretende que "nuestra ignorancia respecto de las cosas de la naturaleza es la causa principal de la admiración que nos inspiran y fuente de donde nace el sentimiento de lo sublime" (...) En tanto que la ilusión de los sentidos fija los astros en la bóveda del cielo, la ciencia de la astronomía con sus atrevidos trabajos engrandece indefinidamente el espacio ¹⁷¹

Constantemente, deliberaba en sus textos entre el espíritu científico y el sentimiento romántico, y apoyaba la expresión trascendental de algo mágico representado en la naturaleza, pero que podía ser registrado científicamente y expresado a través del paisaje. Precisamente, mirar a la naturaleza a través de la ciencia le permitió apreciar y conocer su auténtica grandeza. Lo que conmovía a Humboldt, la percepción de aquella infinitud invisible, la percibía a través de la auténtica magnitud que sólo se puede apreciar a través de los instrumentos que nos proporciona la física, la cosmología y la geología. En este sentido, daba una explicación de la tesis que defendía poniendo como ejemplo la astronomía: aunque nuestros sentidos no nos permitan apreciar por completo la bóveda estrellada en el cielo, es la ciencia la que nos permite acercarnos a suponer su auténtica grandeza y el carácter infinito de la naturaleza.

Cuanto de grave y de solemne se encuentra en las impresiones que señalamos, se debe al presentimiento del orden y de las leyes, que nace espontáneamente al simple contacto de la naturaleza, así como al contraste que ofrecen los estrechos límites de nuestro ser

¹⁷⁰ *Ibíd.*, p 8.

¹⁷¹ *Ibíd.*, p. 15.

con la imagen de lo infinito revelada por doquier, en la estrellada bóveda del cielo, en el llano que se extiende más allá de nuestra vista, en el brumoso horizonte del océano¹⁷²

Por lo tanto, los sentidos nos limitan, pero la reflexión nos trasporta al infinito, no sólo enmarcada en una experiencia estética, sino que el placer del infinito viene también dado por la reflexión científica. El proceso de estudio de las fuerzas naturales removía en el interior del hombre el sentimiento de la infinitud y transportaba al artista o al viajero al placer porque “esta intuición vaga de tantos misterios por descubrir, estimulando en nosotros el ejercicio del pensamiento, es la que nos causa en todos los grados del saber, un gran asombro mezclado de alegría”¹⁷³. De nuevo, el asombro era el causante del placer que provoca lo sublime, remitiéndonos a Burke, lo que nos invita a imaginar el carácter infinito de la naturaleza más allá de nuestra comprensión¹⁷⁴. Para Humboldt, la investigación abría un mundo que llevaba al espectador del paisaje más allá de sus sentidos, porque el avance de la ciencia y su estudio no tiene fin, sino que hombre y naturaleza evolucionan a la par sin detenerse nunca.

Esta idea de unión entre arte y ciencia, estudio científico y estética, es un efecto recíproco necesario e interminable. Es el mismo concepto que, ya en el siglo XXI recuperaba el premio Nobel de física Richard Feynman en una entrevista de la BBC, cuando afirmaba lo siguiente:

I have a friend who's an artist and has sometimes taken a view which I don't agree with very well. He'll hold up a flower and say "look how beautiful it is," and I'll agree. Then he says "I as an artist can see how beautiful this is, but you as a scientist take this all apart and it becomes a dull thing", and I think that he's kind of nutty. First of all, the beauty that he sees is available to other people and to me too, I believe... I can appreciate the beauty of a flower. At the same time, I see much more about the flower than he sees. I could imagine the cells in there, the complicated actions inside, which also have a beauty. I mean it's not just beauty at this dimension, at one centimeter; there's also beauty at smaller dimensions, the inner structure, also the processes. The fact that the colours in the flower evolved in order to attract insects to pollinate it is interesting; it means that insects can see the colour. It adds a question: does this aesthetic sense also exist in the lower forms? Why is it aesthetic? All kinds of interesting questions which the science knowledge only adds to the excitement: the mystery and the awe of a flower. It only adds. I don't understand how it subtracts¹⁷⁵

¹⁷² *Ibid.*, p. 7.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 16.

¹⁷⁴ BURKE, 1792, p. 79.

¹⁷⁵ El video se puede encontrar en el archivo de la BBC, disponible online "The Pleasure of finding things out (1981) A BBC Horizon/PBS Nova interview with the Nobel Prize winning physicist Richard P. Feynman". Disponible en línea, <http://www.bbc.co.uk/programmes/p018dvvg/clips> [acceso 16/06/2015].

Estas declaraciones las hacía Feynman en el año 1981 y fueron recogidas en el documental *The pleasure of finding things out* (BBC). El discurso, que se ha conocido popularmente bajo el título “Oda a una flor” muestra como la dialéctica entre artes y ciencias todavía sigue generando opinión. De él podemos extraer que ambas disciplinas se complementan y que, como Humboldt ya afirmaba, la ciencia hace apreciar aquello invisible que sugiere una belleza visible. El estudio de las leyes naturales no resta, sino que añade como afirmaría Feynman. La investigación nos demuestra que siempre quedan cosas por descubrir. Y en lo que se refiere a la naturaleza el camino es mucho más inexplorado y sorprendente. El estudio de sus leyes y fenómenos, descubría el camino infinito del conocimiento, que al igual que Ella siempre está –y estará– en constante movimiento.

10.2. Hudson River School: Paisajes entre la realidad y el mito

Dentro de ese agitado periodo artístico que fue el siglo XIX americano, la escuela artística del Río Hudson merecería una especial atención. Sus autores dieron un gran giro a la pintura paisajística llevando al extremo el intento de situar a la naturaleza como el principal motivo protagonista de la escena, y las enseñanzas de Humboldt tuvieron mucho que ver en ello¹⁷⁶. Sus influencias son variadas y, en ocasiones, no siguen una progresión delimitada estilística y temporalmente, aunque se tiende a estar de acuerdo en situar la pintura de Claude Lorrain –que tanto alabaría Humboldt– como una de sus influencias. Más definidas parecen las raíces literarias de algunos escritos como los de Henry David Thoreau (1817-1862) Ralph Waldo Emerson (1803-1882) o Walt Whitman (1819-1892), que se sirvieron de la naturaleza americana para crear una propia identidad nacional, y que dieron forma a estos paisajes que se sitúan entre lo religioso, lo moral y la sensibilidad estética. Estos autores hicieron especial hincapié en el anhelo de independizar la cultura norteamericana, lo que traducido a esta Escuela significó reivindicar el paisaje propio americano, meta y objetivo de estos artistas.

Una cuestión que a su vez, también impulsó un nuevo sentimiento de protección de la naturaleza y el desarrollo de una nueva conciencia ecológica¹⁷⁷. Este es un buen ejemplo

¹⁷⁶ Sobre este tema véase LÖSCHER, 1976, 1988, 1992; BARON, 2005; y DIENER, 2007.

¹⁷⁷ HENSHAW, Robert E. (ed.). *Environmental History of the Hudson River: Human Uses That Changed the Ecology, Ecology That Changed Human Uses*, Albany: State University of New York Press, 2011.

del vínculo indivisible entre ciencias sociales y naturales; en este caso, una corriente paisajística impulsó el desarrollo del estudio científico de la naturaleza, revalorizando su carácter nacional y el sentimiento de pertenencia a un territorio, a través de la representación artística.



Figura 61. Frederic Edwin Church. *Rainy Season in the Tropics*. 1866. Fine Arts Museum, San Francisco.

En conjunto, estos paisajes muestran cierto vínculo directo con la pintura romántica europea, entre los referentes fundamentales de la formación de su estilo está la *École de Barbizon* que tuvo un papel notable. Aunque varios de los integrantes de la *Hudson River School* no fueron europeos, sobre todo en su segunda generación, conocían muy bien estos pintores que habían buscado su modelo en la naturaleza de los bosques de *Fointainebleau*, como John Constable (1776-1837) y Jean-François Millet (1814- 1875), entre otros, que también habían seguido los pasos de Poussin y Claude. Por otra parte, el sentimiento de lo sublime que venían mostrando en sus escenas artistas como Caspar David Friedrich (1774-1840), supondría una inspiración para la representación del paisaje espiritual. Los pintores de lo sublime emplearon el sobrecogedor contraste entre la inmensidad de la naturaleza y la insignificancia del ser humano como individuo, aunque en el caso americano se incluye un nuevo elemento atractivo e inquietante a la vez: a la grandiosidad de la naturaleza se añadía el hecho de que gran parte de ese espacio natural permanecía todavía inexplorado.

La asimilación de la visión exaltada de la naturaleza y el sentimiento romántico de libertad estuvieron ligados al fenómeno del proceso de independencia y los hechos históricos que se vivían en ese periodo, que provocaron una reivindicación de la naturaleza americana como propia, y *diferente* al resto.

La poética y la filosofía de la naturaleza supusieron una gran influencia para estos pintores, especialmente en el caso de Ralph Waldo Emerson (1803-1882) y Henry David Thoreau (1817-1862) que defendían, como ya habría hecho Rousseau, una vuelta del hombre a la naturaleza, pero a la naturaleza primigenia y virgen, aquella que estaba presente, todavía, en el continente americano:

Life consists with Wildness. The most alive is the wildest. Not yet subdued to man, its presence refreshes him. One who pressed forward incessantly and never rested from his labors, who grew fast and made infinite demands on life, would always find himself in a new country or wilderness, and surrounded by the raw material of life. He would be climbing over the prostrate stems of primitive forest trees¹⁷⁸

La intensidad poética de una experiencia mística de la naturaleza sugiere que el sujeto se funde con el paisaje en un estado de contemplación, liberando al propio individuo que forma un todo con el entorno en sentido panteísta. Esta idealización llevaba a entender el paisaje como una especie de naturaleza revelada y potenciaba la autodefinición de estos pintores como observadores frente a una *terra incógnita*. Una recuperación del aquel *Paraíso Perdido* de Milton.

Algunos de sus protagonistas más importantes fueron Thomas Cole (1801-1858) Asher Brown Durand (1796-1886), Albert Bierstadt (1830-1902) y Frederic Edwin Church (1826-1900). Cole, británico de nacimiento, fue considerado como el fundador de la Hudson River School, aunque su familia emigró a América siendo él muy joven por lo que podría considerarse americano. Tras emigrar a Nueva York, descubrió la belleza del río Hudson y comenzó a pintar al aire libre. Curiosamente, tras viajar a Europa – mayoritariamente a Italia-, encontró poco interés en el paisaje del Viejo Continente y centró su obra en las vistas americanas.

Durand, estadounidense, se introdujo en la escuela tras conocer la obra de Cole, en su obra se aprecia una intensificación del idealismo, influenciado por la obra de Claude Lorraine. Bierstad, de origen germano, había emigrado desde Europa a Massachusetts y se convertiría en uno de los más prolíficos en representar el oeste americano,

¹⁷⁸Véase WALDO EMERSON, Ralph y THOREAU, David. *Nature and Walking*, Boston: Beacon Press, 1991.

convirtiendo sus vistas de Yosemite, probablemente, en los paisajes más famosos del grupo. Por último, Church fue un discípulo de Cole a quién admiró y dedicó parte de su obra, representa la culminación de la escuela, por sus paisajes grandilocuentes que abarcan ampliamente la geografía americana. Fue ávido lector de las instrucciones de Humboldt y siguió sus pasos –literalmente- en sus viajes por Sudamérica y la representación de la naturaleza tropical.

Todos ellos formarían una primera generación de pintores, a la que seguiría una segunda que años después acabaría por disgregarse¹⁷⁹. Aunque estos pintores se hicieron célebres por sus paisajes del Oeste Americano, entre la Hudson River School hay que destacar al mencionado Church y a Martin Johnson Heade (1819-1904), que viajaron hasta el sur ampliando la representación a los paisajes de Latinoamérica.



Figura 62. Martin Johnson Heade, *Orchid and Hummingbird near a Mountain Waterfall* 1871.

¹⁷⁹Esta segunda generación estaría representada, entre otros, por John F. Kensett (1816-1872), Martin Johnson Heade (1819-1904), Robinson Gifford (1823-1880), Jasper Francis Cropsey (1823-1900), George Inness (1825-1894), David Johnson (1827-1908), Hermann Ottomar Herzog (1832-1932), William Trost Richards (1833-1905), Homer Dodge Martin (1836-1897), Alfred T. Bricher (1837-1908). Algunos de ellos evolucionarían hacia nuevos estilos como el impresionismo o el luminismo americano. Véase HOWAT, John K. *The Hudson River and its Painters*, New York: American Legacy Press, 1972.

Las pinturas de Church representarían de forma colosal y heroica la magnificencia del paisaje tropical, como vemos en el espectacular Cotopaxi. Además, también dedicó, como contrapunto, varios lienzos a la imagen helada del Ártico y los icebergs. Por su parte, Heade se sintió atraído por la naturaleza de Sudamérica y Florida, como atestiguan sus pinturas de orquídeas en floración.

Hay que recalcar la vital importancia que la religión tenía en la mayoría de estos pintores que veían la naturaleza americana, más bien, como un encuentro con el Edén. Esta es una cuestión vital por la profunda trascendencia espiritual que se desprende de las representaciones pictóricas. Algunos pintores de la Escuela recurrieron con asiduidad al paisaje *imaginado*, como forma de dotar a la naturaleza de una grandiosidad más allá de la realidad, dedicando algunas de sus obras a temáticas religiosas como la *Expulsión del Jardín del Edén* (1828) de Thomas Cole. Estas imágenes se situarían entre la tradición científica iniciada por Humboldt –ya que representan escenas reales con especies naturales identificables– y la visión más idealista del paisaje, en la línea de Lorraine.

Al mismo tiempo, se formaría en estas fechas una escuela de pintores, mayoritariamente alemanes, que inspirados por los grandes naturalistas, se dedicarían a viajar y representar especialmente las imágenes naturales y etnográficas de Sudamérica. Entre ellos podríamos citar, además de Church, a Johann Moritz Rugendas (1802-1858) o Ferdinand Bellermann (1814-1889). Rugendas realizó el más amplio periplo realizado por un artista individual, que en el curso de 15 años lo llevó a recorrer Latinoamérica desde México hasta el Cabo de Hornos, visitando México, Chile, Perú, Bolivia, Argentina, Uruguay y Brasil. Resultado de su primera estadía en Brasil fue la publicación del *Voyage Pittoresque dans le Brésil* (Paris, 1827-1835), y el gran viaje americano estuvo regido por la expectativa de realizar un proyecto similar: publicar un amplio viaje pintoresco dedicado a América¹⁸⁰. Bellermann dedicó gran parte de su trabajo a representar y revalorizar el paisaje venezolano, por el que llevó a cabo viajes artísticos¹⁸¹.

¹⁸⁰ Véase DIENER, 2007.

¹⁸¹ Véase VV.AA. *Ferdinand Bellermann en Venezuela. Memoria del paisaje, 1842-1845*, Caracas: GAN, 1992.

Todos ellos estuvieron influenciados por las ideas de Humboldt sobre el papel que la vegetación tropical suramericana debía desempeñar en la ampliación de la pintura de paisaje, donde la naturaleza europea había recibido, hasta el momento, toda la atención.

Hubo una extensa actividad de Humboldt como promotor del arte y del paisaje tropical; fue patrocinador de muchos pintores y les proporcionó indicaciones precisas para realizar la representación de aspectos concretos de la naturaleza, según las ideas que él mismo había desarrollado. Más que el registro de un paisaje científico –o un arte científico, como también se le ha llamado¹⁸²– proponía que los viajeros analizaran el paisaje, lo contemplaran profundamente y después lo transformaran a través del pensamiento, ampliando sus conocimientos con el estudio, el recuerdo de la experiencia y la imaginación:

La pintura de paisaje no es tampoco puramente imitativa, tiene sin embargo un fundamento más material y hay en ella algo más terrestre. Exige de los sentidos una variedad infinita de observaciones inmediatas, que debe asimilarse al espíritu para fecundarlas con su poder y darlas a los sentidos bajo la forma de una obra de arte. El gran estilo de la pintura de paisaje es el fruto de una contemplación profunda de la naturaleza y de la transformación que se verifica en el interior del pensamiento¹⁸³

Las vistas de las cordilleras no habían sido, en realidad, *vistas* por los artistas que las representaban. Mientras que los bocetos de Humboldt habían supuesto la única referencia para los artistas del *Atlas Pittoresque*, por primera vez, los pintores de lo tropical viajaban con las instrucciones correctas –según Humboldt– para poder representar la esencia de los trópicos. En ese momento se rompía aquella idea del museo portátil, y las copias coleccionables de estampas se convirtieron en vistas únicas, espacios soñados de lo exótico que invitaban a pensar que el mundo no tenía límites. La imaginación, como diría Burke, iba más allá de los límites de la objetividad y *rompía el cuadro*:

El ánimo del hombre aborrece naturalmente el freno, y está dispuesto á imaginarse aprisionado, cuando la vista está contenida dentro de un corto recinto, y acortada por todas partes por la cercanía de paredes ó las montañas. Por el contrario, un horizonte espacioso lleva consigo la imagen de la libertad: los ojos tienen campo para espaciarse en la inmensidad de las vistas y para perderse en la variedad de objetos que se presentan por sí mismos a su observación. Tan extensas e ilimitadas vistas son tan agradables a la

¹⁸² Véase CASTRILLÓN ALDANA, 2000; y REBOK, Sandra. "El arte al servicio de la ciencia: Alexander von Humboldt y la representación iconográfica de América", *51º Congreso Internacional de Americanistas*, celebrado en Santiago de Chile, 14-18 de Julio 2003. Publicación en CD.

¹⁸³ HUMBOLDT, 2011, p. 240.

imaginación, como lo son al entendimiento las especulaciones de la eternidad y del infinito¹⁸⁴

Un paisaje no podía ser toda la naturaleza en sí, sino que ésta debía que estar acotada, tiene que tener unos límites, y es evidente que sólo la óptica humana convierte el mundo, o determinados espacios acotados del mundo, en paisajes. Sin embargo, el paisaje teorizado por Humboldt se convierte en una imagen en movimiento, un medio de llegar a una naturaleza –real– sin límites. El paisaje sería el medio –limitado– mediante el que los sentidos pueden llegar a una esfera mucho más amplia de goce, mediante el conocimiento y la imaginación: “En la pintura de paisaje, como en las demás ramas del arte, hay que distinguir el elemento limitado que suministra la percepción sensible y la ilimitada cosecha que fecundan una profunda sensibilidad y una imaginación poderosa”¹⁸⁵.



Figura 63. Frederic Edwin Church. *Aurora Borealis*. 1865. Smithsonian American Art Museum, Washington, D.C.

Los artistas del paisaje tropical vivirían la experiencia de ver el azul del cielo, apreciar la figura de las nubes y los vapores que se forman alrededor de los objetos lejanos, el brillo del follaje y el contorno de las montañas. Analizar los elementos que constituían el paisaje general de las regiones tropicales, y después, expresar sus emociones

¹⁸⁴ ADDISON, 1991, p. 140.

¹⁸⁵ HUMBOLDT, 2001, p. 240.

visualmente, en un todo. Esa era la idea de las *Ansichten*. Aquellas instrucciones que daba a los pintores, la recomendación de visitar las regiones que pintaban y expresar las emociones que sintieron en ellas, le habían obsesionado desde que sus propios grabados del *Atlas Pittoresque* quedaran como meros ejemplos de una visión poco emocionada de los lugares que representaban. El formato libro, con grabados mecánicos le satisfacía mucho menos que las grandes panorámicas de paisaje, que a mediados del siglo XIX empezaban a popularizarse a través de los panoramas y la pintura de grandes dimensiones:

A pesar del estado poco satisfactorio en que han permanecido hasta ahora los grabados que acompañan y aun afean frecuentemente nuestras relaciones de viajes, no han contribuido poco sin embargo a dar a conocer la fisonomía de las zonas lejanas, a extender la afición a los viajes por las regiones tropicales, y a estimular activamente el estudio de la naturaleza. Las decoraciones de los teatros, los panoramas, los dioramas, neoramas y toda la pintura de grandes dimensiones, tan perfeccionada en nuestros días, han hecho más general y más fuerte la impresión producida por el paisaje¹⁸⁶

Como argumentaba Addison, las imágenes de la inmensidad llevaban consigo la imagen de la libertad. Y para Humboldt, la libertad se encontraba en las alturas y los amplios horizontes de América. Sólo en las altas montañas está la libertad, allí donde el ser humano no alcanza a perturbarla con sus miserias¹⁸⁷. La exaltación de la naturaleza, del sentimiento y del individuo frente a la sociedad son las ideas que caracterizaron el movimiento literario romántico alemán de finales del siglo XVIII, fuertemente influenciado por la filosofía de Rousseau. El recurso de lo *natural* y las referencias a la amplia libertad que gozaba el individuo en la naturaleza, frente a los vicios y el encorsetamiento de las actitudes en sociedad, la bondad del ser humano en su estado primigenio, el concepto de buen salvaje con el que se identificaba a los indígenas americanos. Aquella fue una constante entre la juventud intelectual de la Europa de la segunda mitad del siglo XVIII, como Kant, Goethe o Schiller y otros exponentes del romanticismo, cuyas ideas se materializaron en las vistas sublimes de pintores europeos como Caspar Friedrich o William Turner.

El arte fue el medio capaz de superar lo real a través de una “inconsciente infinitud” y de representar “la eternidad”¹⁸⁸, situándose como vínculo entre lo finito y lo infinito. Estas nuevas ideas, ligadas a los avances científicos y los nuevos descubrimientos,

¹⁸⁶ HUMBOLDT, 2011, p. 241.

¹⁸⁷ Citado en ORTEGA CANTERO, 2004.

¹⁸⁸ SCHELLING, 1985, p. 72.

harán surgir una nueva forma de aprehender la naturaleza a través de sentimientos más profundos que llevan al espectador a la trascendencia. Humboldt, formado en esos círculos, aplicaría estas bases al continente americano, cuyo paisaje, por sus particulares características –inexplorado e inhóspito– podía atraer a aquellos pintores que estuvieran buscando esas escenas de enormes cadenas montañosas que formaban los andes, cuyas escenas se prolongaban hasta el infinito, perdiéndose entre la bruma.

Los pintores que siguieron sus pasos fueron, sobre todo, alemanes, ya que el científico siempre mostró especial inclinación por sus compatriotas artistas¹⁸⁹. Aunque también hubo otras nacionalidades, como los franceses Jean-Baptiste-Louis Gros (1793-1870) y Auguste Le Moyne (1815-1880). Gros, hijo del pintor de Napoleón, recorrió México, Venezuela y Colombia con la mirada dirigida por las publicaciones de Humboldt. En Colombia pintó óleos que representaron el salto de Tequendama y lamentó “que no se hayan reproducido para el público esos cuadros que dan de la cascada una idea más completa que el dibujo de Humboldt que ilustra su obra *Vistas de las cordilleras*”¹⁹⁰. Le Moyne, entomólogo, dibujante y escritor, se inspiró también en obras como *Atlas Pittoresque* de Humboldt y realizó ilustraciones sobre temas de costumbres. La principal diferencia entre estos pintores y los de *Vues des Cordillères* fue, no sólo la presencia de los mismos en el lugar que representaban, sino esa llamada a la imaginación que estaba presente en la idea de lo sublime y a la que Humboldt también apeló:

Todo cuanto nuestros sentidos perciben vagamente, todo cuanto los parajes románticos presentan de más horrible, puede llegar a ser para el hombre manantial de goces. Su imaginación encuentra en todo medios de ejercer libremente un poder creador.¹⁹¹

Se podría decir, por tanto, que fue la imaginación la que potenció la idea del paisaje tropical. De la creación de una corriente de Tropicalismo, que intencionadamente se definía a sí misma como diferente a la naturaleza europea, la oposición entre la naturaleza cultivada y la naturaleza salvaje. Mientras que la belleza de una naturaleza singular, pero controlada y doméstica, quedaba asociada principalmente al paisaje inglés, materializada en el término “pintoresco”, aparecía en escena una naturaleza salvaje, categorizada por el romanticismo alemán en lo sublime, que se proyectaba sobre el paisaje americano.

¹⁸⁹ Véase LÖSCHNER, 1976 y 1988.

¹⁹⁰ Citado en GONZÁLEZ, 2000.

¹⁹¹ HUMBOLDT, 2011, p. 8.

A continuación, nos centraremos en la obra de uno de estos pintores como ejemplo de la evolución paisajística hacia la tropicalización del paisaje americano: Frederic Edwin Church. Una de sus obras más famosas fue *The Heart of the Andes* (1859), que realizó tras seguir los pasos del científico por Sudamérica y recorrer sus paisajes en dos ocasiones¹⁹². La razón de Church para viajar a los trópicos fue algo casual, según Beatriz González, un amigo solicitó su compañía para la búsqueda de un hermano en las selvas de Magdalena y, para persuadirlo, le regaló la obra *Cosmos*, la obra de Humboldt sobre la descripción física del mundo, que acababa de salir en una versión inglesa en 1848. Church quedó tan convencido, que no solo lo acompañó sino que se trazó como programa recorrer todos los sitios y hospedarse en los mismos albergues donde estuvo Humboldt¹⁹³.

10.3. Tropicalizar los Trópicos. La otra naturaleza.

La obra de Frederic Edwin Church, ha sido entendida como ejemplo de la visión defendida por Humboldt en la que el paisaje debe emocionar al espectador, no perdiendo por ello su carácter verosímil¹⁹⁴. Humboldt había registrado la fisionomía del Cotopaxi y Church conocía bien sus textos. Según Huntington, Church poseía, al menos, varios volúmenes del *Cosmos*¹⁹⁵, la obra donde Humboldt expone sus recomendaciones para pintores que deseen representar la fisionomía de los Andes. Probablemente también conociera las ilustraciones que había publicado sobre el volcán en su Atlas Pintoresco. Las ilustraciones que elaboró Church, van progresando de una manera, cuanto menos, curiosa. Las imágenes del *Atlas Pittoresque* de Humboldt, son una referencia visual científica, un prototipo objetivo que sirve para corroborar la teoría expuesta en su texto:

Cuanto más regular es la forma del cono truncado y cubierto de nieves del Cotopaxi, admira más ver, en el límite inferior de la región de las nieves y al nacimiento del cono al suroeste de la cumbre, una pequeña masa de roca cortada de rara manera, de donde se

¹⁹² Véase AVERY, Kevin J. "The Heart of the Andes Exhibited: Frederic E. Church's Window on the Equatorial World", en *American Art Journal*, 18, 1, 1986, pp.52-72.

¹⁹³ GONZÁLEZ, 2000.

¹⁹⁴ Véase MANTHORNE, Katherine. *Creation and Renewal: Views of Cotopaxi by Frederic Edwin Church*. Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1985; y SANZ DE SANTAMARIA, Pablo. *The Journey of Frederic Church Through Colombia and Ecuador April–October 1853*, Bogota: Villegas Editores, Universidad de los Andes, and Thomas Greg & Sons, 2008.

¹⁹⁵ HUNTINGTON, David Carew. *Frederic Edwin Church, 1826-1900: painter of the Adamic new world myth*. Thesis dissertation presented to Yale University, 1960, p. 40.

elevan tres o cuatro puntos. La escarpadura de esta masa roquiza hace probablemente que la nieve no quede allí más que en ciertos sitios. Una ojeada sobre mi *Atlas pittoresco* (lám.10) bastará para comprender claramente la posición de esta roca relativamente al cono de cenizas. En la Quebrada y en el Reventazón de Minas es donde me he aproximado más a esta masa negruzca probablemente basáltica¹⁹⁶

Se refiere a la pequeña masa montañosa que se sitúa a la derecha, en la imagen, como un diminuto conjunto picudo. Claramente, para Humboldt, lo más importante de la imagen es demostrar que esa masa basáltica existe, y le da una importancia mayor en la representación. En la imagen no hay nada más que desvíe el punto de atención, y su ilustración del Cotopaxi sirve para demostrar, visualmente, su explicación, y que el lector de su obra posterior –en este caso, el *Cosmos*– pueda volver a ella y completar su teoría científica con la percepción visual. Su atlas pittoresco tenía un carácter muy parecido al *herbarium*, se había convertido en un álbum de tipos colectables, intercambiables y referenciales; una enciclopedia visual de las regiones equinocciales.



Figura 64. Alexander von Humboldt, Cotopaxi de Atlas Pittoresque. 1810.

Las imágenes como esta, se corresponden a aquella visión científica, a una declarada intención de objetividad. Ya en la introducción del *Atlas Pittoresque* declaraba “ceñirse menos a las escenas que producen efectos pintorescos, y más a representar exactamente

¹⁹⁶ HUMBOLDT, 2011, p. 821.

los contornos de las montañas y los valles”¹⁹⁷, pero ¿representan estos contornos la imagen exacta del Cotopaxi? La imagen que presenta Humboldt es, más bien, el de un *volcán tipo*, un análisis de sus partes, compuestas en un todo unitario y objetivo.

Aunque, por otra parte, como es característico de Humboldt, la vista frente al volcán le emociona y sus textos también se refieren a él en un tono emocionado, al percibir su carácter vital, sus fuerzas en movimiento manifestadas a través del humo y las cenizas que desprende el cráter. Y así lo expresaba, años más tarde:

De todos los volcanes que he visto en ambos hemisferios, el Cotopaxi es el que tiene el cono más regular y más pintoresco. El súbito deshielo de las nieves que lo coronan anuncia la proximidad de la erupción; y antes de subir el humo al aire enrarecido que se respira en el vértice y la abertura del cráter, las paredes del cono de cenizas llegan al estado de incandescencia y brillan con luz rojiza, en tanto que la montaña aparece como una enorme masa negra de siniestro aspecto¹⁹⁸

Si tomamos como referencia esa descripción de Humboldt, quizá se corresponde más con la imagen que Church elaboraría del volcán años después. La diferencia más notable es que, a diferencia de los pintores del *Atlas*, Church sí había estado frente al volcán y había recorrido las extensas masas de vegetación que recorren los trópicos. Su representación del paisaje muestra una escena más pintoresca, donde además, la masa basáltica es mucho menor y no se percibe como foco de atención de la escena. La finalidad de la imagen es muy distinta, muestra un paisaje en una vista general, compuesta en un sentido más estético que científico.

Las imágenes de Humboldt, más que realistas, podríamos definir las como objetivas, mientras que estas representaciones de pintores posteriores, son pintorescas y singulares, en el sentido que Gilpin daría a la singularidad. La singularidad de un paisaje, no es algo que topográficamente se posea o no, sino que se refiere más al momento en el que los distintos elementos de un paisaje en su composición: el cielo, la hierba, las nubes, etc., son registradas por la imaginación del espectador, componiendo un paisaje que no es estático y que no supone una copia real –eso se haría a través de la cámara oscura– sino que constantemente se recompone escenas singulares según el momento del día, el tiempo y la mirada del espectador¹⁹⁹.

¹⁹⁷ “On s'est moins attaché à peindre celles qui produisent un effet pittoresque qu'à représenter exactement les contours des montagnes, les vallées dont leurs flancs sont sillonnés, et les cascades imposantes formées par la chute des torrens”, HUMBOLDT, 1810, p. 4.

¹⁹⁸ HUMBOLDT, 2011, p. 123.

¹⁹⁹ GILPIN, *Three essays on Picturesque*, 1792, p. 52.



Figura 65. Frederic Edwin Church. *Cotopaxi*. 1855.

Más que una representación objetiva del paisaje, la idea que se desprende de las escenas de la *Hudson River School* es que las escenas podían estar basadas en una localización determinada y auténtica, un entorno *real*, aunque no por ello realista, sino que a través del arte se produce un embellecimiento de la realidad, en los términos que expresaría Ruskin: “Las altas artes se diferencian de las bajas artes en su posesión de exceso de belleza en complemento con su realismo, no en poseer exceso de belleza inconsistente de realismo”²⁰⁰.

Esta idea, será la continuada por varios de los integrantes de la escuela y se puede apreciar en *Letters on Landscape Painting*—“Cartas sobre la pintura de paisaje”²⁰¹—escrito por Asher B. Durand, donde se explicita el gusto por la pintura de paisaje de efecto escenográfico compatible pero con la verosimilitud de la localización. Es la expresión de una revelación espiritual a través de arte, fruto del estudio de un emplazamiento real:

Entonces, déjame recomendarle a usted un estudio el cual puede libremente entrar, y recibir libremente la instrucción más segura y a salvo que jamás fue impuesta a

²⁰⁰“High art differs from low art in possessing an excess of beauty in addition to its truth, not in possessing excess of beauty inconsistent with truth”, RUSKIN, John. *Modern Painters*. vol. 3, London: Forgotten Books, 2013, pp. 58-9.

²⁰¹ Textos publicados alrededor de 1855 en la publicación *The Crayon*. Fueron recogidos en una edición bilingüe inglés-español por la Fundación Juan March (Madrid, 2011).

cualquier alumno, siempre que posea una parte común de esa percepción de la veracidad, que Dios da a cada artista verdadero y fiel -el Estudio de la Naturaleza (...) Porque yo sostengo que todo arte es indigno y vicioso si está en desacuerdo con la verdad, y que sólo es digno y elevado aquel que nos impresiona con los mismos sentimientos y emociones que experimentamos en presencia de la Realidad. El verdadero arte enseña el uso de los embellecimientos que provee la Naturaleza por sí misma, nunca los crea²⁰²

A medida que avanzó la segunda generación de estos artistas, acabarían por centrarse en la esfera más espiritual de la naturaleza, potenciando la fantasía y el idealismo. Ese carácter de revelación de la naturaleza, aumentaba su autodeterminación como descubridores de lo inhabitado, lo desconocido y lo oculto. Muchos de estos cuadros, pese a tener una fase de estudio científico, acabarían por recrearse en la imaginación del pintor, embelleciendo y recreando las escenas, proyectando esa *geografía imaginada* que estos pintores percibían en la potenciación de la diferencia, la naturaleza única y oculta, hacia un estilo de movimiento que podríamos llamar *tropicalismo*.

Pese a que las imágenes del Atlas publicadas por Humboldt, mostraban una visión moderada de la natura, su exaltación se hace patente en los textos de obras posteriores, como *Cosmos*, donde hace alusión a los goces que el paisaje produce. En estos textos Humboldt muestra una visión *tropicalizante*, de vegetación exuberante. Una imagen que se asemeja algo más a la reproducida por Church en los lienzos posteriores de la misma escena. Si prestamos atención a los lienzos que siguen representando el Cotopaxi, vemos cómo se produce una evolución de las formas que van, progresivamente, *tropicalizando* la escena.

Si me fuese permitido abandonarme a los recuerdos de lejanas correrías, entre los goces que presentan las escenas de la naturaleza señalaría la calma y la majestad de esas noches tropicales, en que las estrellas privadas de centelleo arrojan una dulce luz planetaria sobre la superficie blandamente agitada del océano. Recordaría esos profundos valles de las cordilleras, donde los esbeltos troncos de las palmeras agitan sus cabezas empenachadas, atraviesan las bóvedas vegetales y forman en largas columnatas “un bosque sobre el bosque”²⁰³

²⁰²“Then, let me earnestly recommend to you one Studio which you may freely enter, and receive in liberal measure the most sure and safe instruction ever meted to any pupil, provided you possess a common share of that truthful perception, which God gives to every true and faithful artist –the Studio of Nature (...) For I maintain that all Art is unworthy and vicious which is at variance with Truth, and that only is worthy and elevated which impresses us with the same feelings and emotions that we experience in the presence of the Reality. True Art teaches the use of the embellishments which Nature herself furnishes, it never creates them” Véase *The Crayon*, Vol. 1, No. 1, January, 1855, pp. 1-2. Traducción propia.

²⁰³ HUMBOLDT, 2011, p. 8.

La masa que a Humboldt tanto le había llamado la atención, fruto de sus estudios sobre el basalto y las formaciones rocosas, ya ha desaparecido por completo de la escena del Cotopaxi, que se sitúa en una lejanía brumosa. Al pintor le interesa ya otras cuestiones que se sitúan como nuevos focos de atención. Mientras que el primer lienzo, de 1855, podríamos situarlo en cualquier placentera y pintoresca escena de un pueblo montañoso suizo, una segunda versión de este paisaje introduce cambios muy significativos. Por ejemplo, llaman la atención las enormes palmeras en primer plano. En este caso, representarían cocoteros que son las típicas especies de los trópicos, que alcanzan los veinte metros de altura, siendo su tallo más o menos encorvado o inclinado y que es tan característica de las regiones tropicales. Incluso, una simple búsqueda en Google nos ilustra sobre lo que el mundo –occidental– entiende por “tropical”. El resultado es una amalgama de imágenes plagadas de atardeceres entre palmeras, tucanes y abundancia de aguas cristalinas²⁰⁴. Si lo pensamos, claramente incluso a día de hoy, ¿qué paisaje tropical que se precie no estaría flanqueado por sendos cocoteros?



Figura 66. Frederic Edwin Church, *Cotopaxi*.1857.

²⁰⁴ Véase la búsqueda en Google Imágenes a través del término “tropical” https://www.google.es/search?q=google&espv=2&biw=1680&bih=949&source=lnms&tbn=isch&sa=X&ei=4GVUVfm2IIzXU42-gOgD&ved=0CAgQ_AUoAw#tbn=isch&q=tropical [Acceso el 14/05/2015].

También se aprecia el añadido de un gran río que atraviesa la escena en su mitad. Esto no es baladí, ya que la imagen del agua en estos pintores supondría uno de los grandes temas, en relación a la idea de América como la imagen divina de El Paraíso. Según el *Génesis*, Dios plantó “un jardín en Edén, al oriente”, un jardín lleno de “toda clase de árboles deleitosos a la vista y buenos para comer, y en medio del jardín, el árbol de la vida”, del Edén, continúa diciendo, “salía un río que regaba el jardín, y desde allí se repartía en cuatro brazos”²⁰⁵. Desde el comienzo, el descubrimiento del Nuevo Mundo planteó el problema del origen del hombre americano, y muy pronto surgieron multitud de hipótesis para explicarlo. Era fundamental demostrar que los habitantes del Nuevo Mundo eran también descendientes de Adán y Eva, pues de otro modo se podría creer que no se trataba de verdaderos hombres. La idea de América como paraíso terrenal no era nueva, desde el mismísimo Colón y los textos de varios cronistas como el Padre Acosta o León Pinelo ya se gestaba²⁰⁶..



Figura 67. Frederic Edwin Church, *Cotopaxi*.1862.

Las tesis predominantes que habían argumentado una inmadurez del continente americano, donde habitaban hombres desnudos –como Adán antes de comer la manzana–, que habitaban unas tierras que, supuestamente, habían surgido, con posterioridad, de lo profundo de las aguas del diluvio. Esto era corroborado por el

²⁰⁵ *Génesis* 2:10.

²⁰⁶ PELLICER, Rosa. “Continens Paradisi: el Libro segundo de El Paraíso en el Nuevo Mundo de Antonio de León Pinelo”, *América sin Nombre*, 13-14, 2009, pp. 30-36.

aspecto pantanoso del paisaje, plagado de humedales, como había afirmado Oviedo –“humidissima tierra son estas Indias”–, o Acosta –“la mayor parte de la América, por esta demasía de aguas, no se puede habitar”²⁰⁷–. Esta idea divina de las tierras americanas como el paraíso, eran representadas ahora por estos pintores, que se sentían transmisores de una especie de revelación.

Progresivamente, la representación de las aguas fue cobrando importancia en la representación del paisaje que Church realizó del Cotopaxi. Poco a poco se abandona el carácter apacible y se aprecia una evolución del carácter sublime de las escenas y la representación del extremo, de una naturaleza que cada vez nos resulta más lejana. Era el deseo de reivindicar América como naturaleza, el intento de proyectar una unidad nacional a través del paisaje, una sociedad, una cultura, completamente ajena e independiente de la europea.

Si, para el Nuevo Mundo, la extraña asimilación de América como pintoresca representó, figurativamente, su capacidad de imaginarse a sí misma como un paisaje paralelo y comparable al de Europa. Los acontecimientos revolucionarios dieron un nuevo significado a la asimilación del paisaje como vínculo cultural y reivindicación de lo propio. Mientras que lo pintoresco se asociaba más a la naturaleza de origen europeo, a la posesión y la domesticación del entorno y el jardín, Church abandona las reminiscencias del paisaje europeo para alcanzar la meta del paisaje esencialmente americano y, por primera vez, lo sublime se afianza como una clara identificación de la naturaleza americana, por su carácter poderoso, violento e infinito. Es la representación de una geografía imaginada como proyección de una diferencia entre naturalezas.

Previamente, Humboldt había intentado poner al paisaje del Nuevo Mundo al nivel del europeo. Científicamente, había defendido que el Nuevo Continente era tan antiguo como el Viejo: “En examinant attentivement la constitution géologique de l'Amérique, en réfléchissant sur l'équilibre des fluides qui sont répandus sur la surface de la terre, on ne saurait admettre que le nouveau continent soit sorti des eaux plus tard que l'ancien”²⁰⁸. Para Humboldt, la idea había sido pasar de la utopía, de la ilusión, al estudio científico como medio para revalorizar el paisaje. Esto implicaba la asimilación

²⁰⁷ GERBI, 1995.

²⁰⁸ “Examinando cuidadosamente la constitución geológica de América, y reflexionando sobre el equilibrio de los fluidos que se extienden por la superficie de la tierra, no aceptamos que el nuevo continente haya salido de aguas más antiguas que las del antiguo continente”, HUMBOLDT, 1810, p. VI. Traducción propia.

de que, tanto las civilizaciones americanas como las europeas, formaban parte de un conjunto de la naturaleza, que se podía entender en los mismos niveles a través de la ciencia. Este proceso de asimilación, tiene mucho que ver con los valores ilustrados y el proceso por el que, desde la Era de las Exploraciones, las civilizaciones desconocidas sugerían un pluralismo irremediable, que chocaba con una conciencia normativista de la Europa de las instituciones y las academias. Un fenómeno que explica muy bien Anderson en su libro, *Comunidades Imaginadas*:

En el curso del siglo XVI, el descubrimiento por parte de Europa de grandiosas civilizaciones hasta entonces apenas vagamente insinuadas -en China, Japón, el sudeste asiático y el subcontinente indio- del todo desconocidas -el México de los aztecas y el Perú de los incas--sugería un pluralismo humano irremediable. La mayoría de estas civilizaciones habíase desarrollado enteramente por separado en la historia conocida de Europa, la cristiandad y la Antigüedad; en efecto, el hombre y sus genealogías se encontraban fuera del Edén y no podían asimilarse a él. (Sólo el tiempo homogéneo, vacío, podría acomodarlas.) La repercusión de los "descubrimientos" puede juzgarse por las divisiones geográficas arbitrarias de los Estados imaginarios de la época (...) Tras los utópicos llegaron las luminarias de la Ilustración: Vico, Montesquieu, Voltaire y Rousseau, quienes en medida creciente explotaban la ausencia de una Europa "real" para producir una andanada de escritos subversivos dirigidos contra las instituciones sociales y políticas de la Europa de su época. En efecto, pudo pensarse que Europa era sólo una de muchas civilizaciones, y no por fuerza la Escogida o la mejor²⁰⁹

Mientras que la intención de Humboldt, con la ciencia ilustrada por bandera, parecía querer equiparar la naturaleza –y con ello, las artes y la cultura– americana a la europea, parece ser que Church lo que intenta es darle un valor propio y acentuar su diferencia. Por lo tanto, estamos de acuerdo con Frank Baron, cuando afirma que el pintor trató de ir más allá de la base de inspiración que Humboldt le había proporcionado. Y aunque sus primeros cuadros se asemejarían más a la visión humboldtiana de su *Atlas Pittoresque*, Church iría potenciando una transformación radical. En esa última escena, cualquier ejemplo de masa basáltica ha desaparecido, esta imagen ya no es un modelo para el estudio de la naturaleza sino una representación simbólica –e imaginada–de su furia.

La escena se enmarca explícitamente en lo que significa un paisaje de lo sublime: un gran río se abre paso violentamente dividiendo la escena en dos partes simbólicas que parecen representar el paraíso –de color más luminoso y cielo apacible– y el infierno – en su parte más oscura, donde el humo oculta la luz rojiza de los rayos del sol–. Pese a que los primeros lienzos muestran un volcán en relativa paz, tal como Humboldt y el

²⁰⁹ ANDERSON, 1993, p. 105.

propio Church habrían experimentado en su viaje, la representación del Cotopaxi realizada en años posteriores se inclinará más hacia la visión sublime del volcán escupiendo llamas y humo. En la pintura de 1862, la montaña se encuentra en medio de una erupción terrible que oscurece la mayor parte del cielo, inundada por una explosión de humo que tapa parte del sol, sugiriendo que el autor estaría cerca de un evento que se identifica con un auténtico cataclismo. Debido a que ni Humboldt ni Church, en realidad, experimentaron una erupción extrema, el pintor acabaría por llevar a cabo una dramatización de ficción de un evento que observó, quizás, en relación con otra montaña²¹⁰.

Más allá de la representación pictórica del paisaje estas pinturas muestran una gran atracción por la naturaleza latino-americana, que además, acabarían por definirla, caracterizarla y diferenciarla de la europea, dándole valor y carácter propio. Por ese motivo, algunos autores, como Manthorne, identifican este período como un *Renacimiento Tropical*. Parece ser que para Europa, de algún modo, el hecho de que los Trópicos no hubieran sido representados previamente, a través de las artes visuales europeas, justificaba que no se habían descubierto. Para Manthorne, el mito y el componente imaginativo, acaban por superar aquel interés racional que Humboldt tenía en los Trópicos y apunta que, él sólo, fue incapaz de dar cuenta de la atracción que el paisaje de América Latina podía suscitar en estos artistas²¹¹.

Estas imágenes de volcanes en erupción, tienen su precedente en la teoría británica y la imaginación de aquellos viajeros que describían el Vesubio. El propio Addison, que teorizó sobre los “placeres de la imaginación” y que nunca había visto el Vesubio en erupción, ofreció una de las más famosas descripciones *imaginadas* del volcán, que describe “like a vast caldron filled with glowing and melted matter”²¹². Sus textos figurarían como la referencia de tantas pinturas y dioramas expuestos en las galerías londinenses durante la última década del siglo XVIII y el período romántico.

Durante el romanticismo, se había hecho especialmente famosa la descripción de Plinio, en la que relataba la destrucción de Pompeya y Herculano en el 79 a.C., y muchos de los viajeros de *Grand Tour* habían recorrido las ruinas buscando las huellas de la

²¹⁰ Véase BARON, 2005.

²¹¹ Véase MANTHORNE, Katherine. *Tropical Renaissance: North American Artists Exploring Latin America, 1839-1879*, Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1989.

²¹² “Como un gran caldero lleno de materia brillante y derretida”. Véase ADDISON, Joseph. *The Works of the Late Right Honorable Joseph Addison*, vol.2, Birmingham: Baskerville & Tonson, 1761. p. 78.

destrucción, provocada por la furia de la naturaleza, donde uno podía morir de belleza, parasafreando a Goethe: *Vedi Napoli e poi muori!*²¹³.

La imagen del volcán americano ardiendo tiene mucho que ver con esta práctica, ya que el viaje por Sudamérica también significaba la búsqueda de los orígenes de la historia, de la naturaleza virgen. Aquella naturaleza que dejaba al hombre habitar en ella y no al revés, que era tan inmensa y poderosa que hacía sentir al hombre como un mísero contemplador de su grandeza. América había pasado de ser un continente de exploración científica a situarse en uno de los lugares idílicos y soñados, gracias a la mediación del arte y la representación de estas escenas que reinventaban una naturaleza anteriormente desconocida.

Las obras de Frederic Edwin Church seguían la idea de aquella visión global de la naturaleza que proponía Humboldt. Según la tesis de Alicia Lubowsky, esta idea de representar una totalidad que aunara los contrastes de la geografía de las plantas equinocciales en un todo unitario, era lo que dio a las obras del artista una apariencia idealizada, que no representaba un sitio específico sino una *idea* del paisaje de la región. Por esa razón, Church habría realizado numerosos bocetos de una misma escena, precisamente para construir una composición humboldtiana de aquella naturaleza. Para Lubowsky, el paisaje que Humboldt ve en los trópicos no es la muestra de una escena singular, sino una exposición de una geografía plural, diversos paisajes mostrados en una imagen²¹⁴. De nuevo, la variedad en la unidad, la idea de las *Ansichten* o el Cuadro de la Naturaleza. Aquella idea global de la naturaleza se materializaba a través del arte. Los trópicos eran la oportunidad para observar la gran variedad de la vegetación a nivel global, por la inmensa variedad que esta naturaleza contenía en sí misma:

Por encima de todo, Humboldt admiraba la vista de la región de las tierras altas de los trópicos ecuatoriales, precisamente, porque abarcaba múltiples ecologías e incluso los dos hemisferios del globo. No es que esta naturaleza fuese la antítesis de la [europea] temperada, sino que constituía en todos los reinos de la naturaleza a la vez. Humboldt exaltó la capacidad de observar este paisaje microcósmico como el más alto placer estético²¹⁵

²¹³ “Ver Nápoles y después morir”. Una idea que recuperó la Fundación Mapfre con su exposición *Ver Italia y Morir*, Catálogo editado por Fundación Mapfre, Museo d’Orsay y Flammarion: Madrid, 2009.

²¹⁴ LUBOWSKY, 2009, pp. 67-73.

²¹⁵ “Above all, Humboldt admired the vantage of the highland region of the equatorial tropics precisely because it straddled multiple ecologies and even the two hemispheres of the globe. It was not that this nature was antithetical to a temperate kind, but rather that it constituted all the realms of nature at once. Humboldt exalted the ability to observe this microcosmic landscape as the highest aesthetic pleasure”, *Ibíd.*, p. 68.

Con Church y otros seguidores de Humboldt, que crearon estas escenas del tropicalismo, cada escena se convierte en un microcosmos tropical. La investigación y análisis, unido al goce de la naturaleza y el placer burkeano de la imaginación, creaban una obra visual de toda la información posible que la naturaleza podía ofrecer; la realización de aquella imagen que Humboldt proponía en su imagen del Chimborazo, el imponente volcán de Ecuador, donde el científico introdujo la información, que se aprehendía a un golpe de vista.

La imagen de este volcán había sido publicada en su *Essai sur la Géographie des plantes et Tableau physique des Régions équinoxiales* (1807). Ésta es la imagen que mejor muestra la idea de la *Humboldtian Science*, por reflejar visualmente toda la información científica de un paisaje²¹⁶. La ilustración es un documento infográfico, lleno de cifras y datos que se sitúan alrededor de la imagen del volcán. Al volcán que supuso la gran gesta de su vida y a esta imagen en particular, se refiere Humboldt en varias ocasiones a lo largo de su vida y sus trabajos:

Allí, el seno de la Tierra y los dos hemisferios del cielo ostentan toda la riqueza de sus formas y la variedad de sus fenómenos. Allí, los climas, como las zonas vegetales cuya sucesión determinan, se encuentran superpuestos por pisos, y las leyes de decrecimiento del calor, fáciles de recoger por el observador inteligente, están escritos en caracteres indelebles sobre los muros de las rocas, en la pendiente rápida de las cordilleras. Para no cansar al lector con el detalle de los fenómenos que hace mucho tiempo he tratado de representar gráficamente [refiriéndose al *Tableau physique des Régions équinoxiales*] no reproduciré aquí más que alguno de los resultados generales cuyo conjunto compone el cuadro físico de la zona tórrida²¹⁷

Lo que vemos en el *Tableau physique des Régions équinoxiales* es un volcán tipo, una idea de volcán, más que el Chimborazo mismo. Aquí parece remitirnos a la ya mencionada idea de Lubowsky, para quien los paisajes de Humboldt son microretratos unificados de la amplia pluralidad de paisajes que residen a lo largo de los trópicos. En la imagen del *Tableau*, el volcán –microcosmos– le sirve para realizar un cuadro físico de la totalidad de las regiones equinocciales –macrocosmos–.

²¹⁶ Véase NICOLSON, Malcolm. “Alexander von Humboldt, Humboldtian science, and the origins of the study of vegetation”, en *History of Science*, 25, 1987, pp. 167-194. También la revisión del término de DETTELBAACH, 1996

²¹⁷ HUMBOLDT, 2011. p. 12.

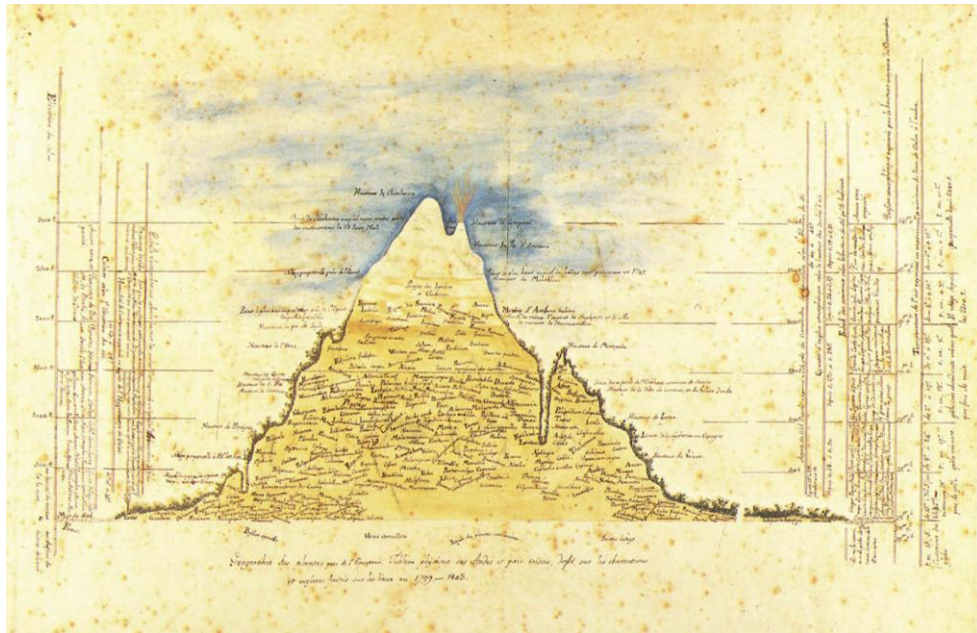


Figura 68. Boceto Chimborazo, de Alexander von Humboldt, Museo Nacional de Colombia

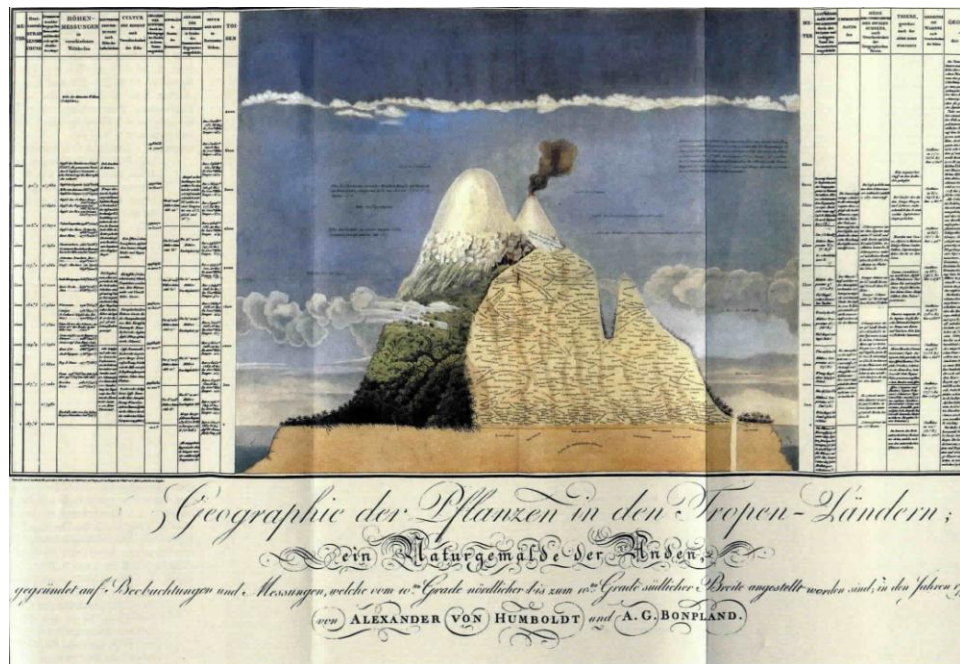


Figura 69. Alexander von Humboldt. *Tableau physique des Régions équinoxiales*. 1805.

De nuevo, vemos que las imágenes publicadas por el científico, al igual que sucedía con el *Atlas Pittoresque*, no se adecuaban a la narración emotiva que el científico realiza sobre su experiencia. Aquí vuelve a aparecer la problemática de las investigaciones sobre Humboldt que se han centrado, especialmente, en sus textos y han descuidado el análisis de la imagen. Mientras que se suele calificar la experiencia de Humboldt en el

Chimborazo como su encuentro con lo sublime²¹⁸, esta idea sólo conseguirían representarla pictóricamente posteriores artistas. Sólo hay que ver las interpretaciones que Church realizaría del mismo Chimborazo, donde el volcán se pierde entre una bruma espesa al final de la escena, mostrando la elevada altitud de su cima, sobre la que se vislumbran aquellas nieves perpetuas que tanto habían impresionado a Humboldt, junto con la riqueza vegetal que representaba la variedad de altitudes en el paisaje.



Figura 70. Frederic Edwin Church, *Chimborazo*.1864.

Aquí la naturaleza se muestra en su carácter sublime, en todo su esplendor. La vegetación inunda una escena en la que el ser humano se ha convertido en una simple unidad de medida, que sirve únicamente para demostrar su pequeñez frente a la inmensidad de su entorno. La ilustración gráfica de aquella impresión total del paisaje, necesitaba de artistas que recrearan las escenas tropicales, tal y como las habían vivido. Unificando el análisis con la reflexión estética y la imaginación:

Lo que en la vaguedad de las sensaciones se confunde, por falta de contornos bien determinados, lo que queda envuelto por ese vapor brumoso, que en el paisaje oculta a la vista las altas cimas, el pensamiento lo desarrolla y resuelve en sus diversos elementos, desentrañando las causas de los fenómenos, asignando a cada uno de dichos elementos, que concurren a formar la impresión total, un carácter individual. De aquí resulta que en la esfera de la ciencia, como en la de la poesía y la pintura de paisaje, la

²¹⁸Véase MISCH, 2008 y PIMENTEL, Juan. “El volcán sublime”, en *Testigos del mundo*, 2003, pp. 179-210.

descripción de los parajes y los cuadros que hablan a la imaginación tienen tanta mayor verdad y vida cuanto más determinados están sus rasgos característicos²¹⁹

La visión científica del prusiano, se convertía, con Church, en un cuadro en el que el texto ya no era necesario para ilustrar toda la información sobre el ambiente, la atmósfera, la altitud y las especies; todo ello quedaba compuesto en una escena visual que emocionaba al espectador e invitaba al viaje y a la investigación. La idea de un paisaje que recogiera las emociones que provocaba enfrentarse a la grandeza de la naturaleza, era una herramienta mucho más poderosa que la pura investigación científica de gabinete. Tal como afirmaba Humboldt, el arte contenía tanta verdad como la ciencia:

Aquel trabajo que consiste en acumular observaciones de detalle, sin relación entre sí, ha podido inducir, es cierto, a ese error profundamente inveterado de que el estudio de las ciencias exactas debe necesariamente enfriar el sentimiento y disminuir los nobles placeres de la contemplación de la naturaleza. Los que, en los tiempos en que vivimos, en medio del adelanto de todas las ramas de nuestros conocimientos y de la misma razón pública, alimentan todavía semejante error, ni aprecian bastante cada progreso de la inteligencia ni lo que puede el arte encubrir, el detalle de los hechos aislados, para elevarse a resultados generales²²⁰

Con este texto se refiere Humboldt a las aportaciones que la pintura de paisaje puede hacer a la ciencia, la revelación implícita del sentimiento de la naturaleza, que no es fijo ni objetivo, sino que pertenece a una esfera intelectual, “se renueva sin cesar” y no debe ser reducido a un “pequeño número de fundamentales tipos”²²¹, porque cualquier pretensión dogmática se convertía finalmente en “sueños de la imaginación”²²². Por lo tanto, en todas estas pinturas se aprecia cuán estaba ligado el estudio de las ciencias naturales a la evolución de las ideas estéticas de la naturaleza y el paisaje. Se puede apreciar muy claramente en la evolución de los paisajes humboldtianos: la historia de la contemplación de la naturaleza pasó de la clasificación, al desarrollo progresivo de la idea del cosmos y la relación entre sus elementos, que nos llevó a descubrir el enlace de sus fenómenos y expresarlos a través de “descripciones animadas de las escenas naturales”²²³, momento a partir del cual el pensamiento y la imaginación creadora del hombre, se convirtieron en medios fundamentales para difundir su estudio. Sin

²¹⁹ HUMBOLDT, 2011, p. 12.

²²⁰ *Ibíd.*, p. 16.

²²¹ *Ibíd.*

²²² *Ibíd.*, p. 17.

²²³ *Ibíd.*, p. 196.

embargo, creando esas “ilusiones tropicales”, Humboldt volvía a asimilar aquella idea quimérica de Colón y otros exploradores anteriores de América y Asia²²⁴.

Para Humboldt, era necesario que una pintura de paisaje expresara el sentimiento de la naturaleza que impacta en el hombre. A medida que avanzaban las concepciones estéticas desde lo pintoresco a lo sublime, en Humboldt también se aprecia una evolución desde una idea más moderada de la naturaleza, hasta la explosión del sentimiento romántico que se puede distinguir en sus últimos textos redactados para *Cosmos*. En *Vues*, Humboldt no hace referencias a lo sublime en ningún momento, se enmarca en las ideas de una naturaleza enmarcada, más cerrada y catalogada en su Atlas Pintoresco. Sin embargo, como hemos dicho, en *Cosmos* ya encontramos múltiples alusiones a lo infinito y el carácter sublime de la naturaleza. Esto no quiere decir que Humboldt abandone su afán científico:

La influencia del mundo exterior sobre la imaginación y el sentimiento, influencia que ha dado en los tiempos modernos un poderoso impulso al estudio de las ciencias naturales por la animada descripción de lejanas regiones, por la pintura de paisaje, siempre que caracterice la fisonomía de los vegetales, y por las plantaciones o la disposición de las formas vegetales exóticas en grupos que entre sí contrasten

La fisonomía de los vegetales debía ser estudiada y analizada. La condición para que una pintura de paisaje cumpliera sus expectativas era que las formas vegetales se representaran, estrictamente, basándose en el estudio científico. Tras el análisis de los elementos, éstos debían disponerse en conjunto, a través de la pintura de paisaje. El paisaje representado debía ser la expresión íntima de todo el proceso: la experimentación *in situ*, el estudio de sus elementos más el posterior análisis intelectual, una reflexión de lo aprehendido a través de la razón y, por último, la expresión de esta *impresión total* en un solo cuadro, el cuadro de la naturaleza. Sin embargo, aunque se basaran en el análisis científico, la composición de aquellos paisajes tropicales todavía tenía mucho de inspiración a través del mito, de aquel ideal del paraíso, El Dorado, Arcadia... Representaban lugares reales y la vegetación debía ser ilustrada conforme a las especies auténticas, pero la imaginación seguía siendo un arma poderosa, y estas escenas representaban algo que iba mucho más allá de los análisis, los gráficos y los diagramas de Humboldt.

Todo ello a través de la estética de lo sublime que se estaba potenciando, desde la estética europea hacia el continente americano, que ofrecía grandes extensiones de

²²⁴ OKIHIRO, 2009, p. 36.

tierras inhabitadas, enormes ríos y cordilleras infinitas, donde la vastedad de la tierra se perdía en el horizonte, donde los pintores de la *Hudson River School*, encontraron, además, la expresión exaltada de la trascendencia divina que superaban los límites de la razón kantiana. Ese fue el efecto llamada que provocó que occidente, por primera vez, descubriera una nueva generación de pintores de paisajes tropicales. Ellos, como Humboldt, se asumieron a sí mismos como descubridores de una *terra incognita*, en el mismo sentido que Pratt identificaba a Humboldt como el reinventor de la naturaleza misma americana. Estos lienzos dieron forma a la imagen que tenemos, aún hoy, del paisaje tropical. Pero realmente ¿qué entendemos por paisaje tropical? ¿Podemos hablar de una corriente de *Tropicalismo*?

La palabra trópico tiene su origen etimológico en la lengua griega *tropikós*, de donde pasó al latín como *tropicus* siendo su significado “vuelta o giro”. Geográficamente, la definición de tropical podría ser asumida como lo referente a los trópicos que rodean la tierra, las zonas situadas entre el Trópico de Cáncer y el Trópico de Capricornio.

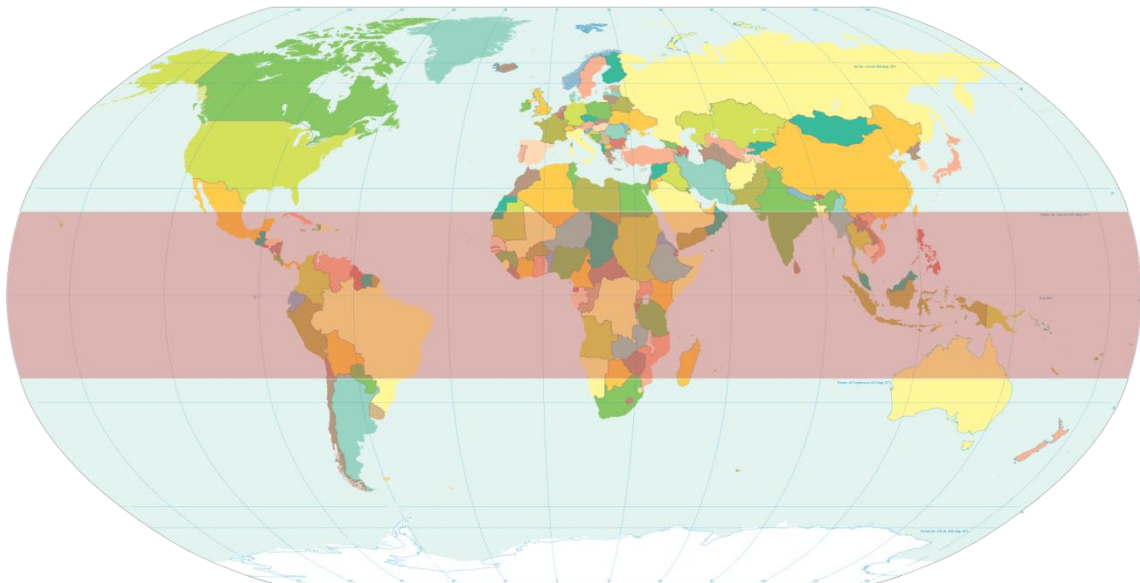


Figura 71. Mapa de la zona tropical

Quizás, nuestra visión de lo Tropical, desde el punto de vista de la imaginación eurocéntrica que construye imágenes desde la autodeterminación y la visión del *otro*—del otro individuo y del otro naturaleza—, se correspondería en asimilación con los paisajes característicos del clima tropical húmedo. Éste forma parte del clima ecuatorial, caracterizado por ser cálido y abundante en precipitaciones, lo que da lugar a su

característica vegetación. Está presente a ambos lados de la línea ecuatorial y durante todos los meses del año suele llover de forma bastante uniforme, así que la humedad relativa se sitúa en índices muy altos – recordemos el “humidissima tierra son estas Indias” de Oviedo²²⁵–. Este clima genera un paisaje que se da en gran parte de América del Sur –y con esas regiones solemos asociar nuestra visión de lo Tropical–, pero sucede que también se da en el sur de Asia, el centro de África, el norte de Australia y parte de Centroamérica. Humboldt, titulaba su relato de viaje a las regiones equinocciales, lo que nos sitúa en una idea muy similar. Su trayecto se desarrollaba por las zonas más cercanas al Ecuador, que son, así mismo, zonas de clima tropical –clima ecuatorial–. La elección de Humboldt de este título podría tener un fuerte componente de visualización, ya que nos remite a una determinada idea de paisaje tropical, como la selva Amazónica y sus bosques frondosos y casi impenetrables. Sin embargo, geográficamente, los países que bordean el ecuador, y que se corresponden con esa descripción climática, se amplían a toda la cuenca del Amazonas, parte del Congo y costa del golfo de Guinea y el sureste asiático. Por lo tanto, en lo que se refiere a la representación de lo tropical, es complicado definir una visión del Tropicalismo, centrándose en cuestiones geográficas. En parte, sucedería lo mismo con el Orientalismo, que ya se define en Plurales Orientalismos, por su carácter plurisemántico. ¿Dónde se encuentra geográficamente el oriente? Depende de dónde nos situemos. Esto nos devuelve a aquella idea de Gombrich de que en la mirada del hombre “no hay ojo inocente”²²⁶; en lo figurativo, ambos son conceptos ampliamente metafóricos.

Esta problemática al definir el tropicalismo, es la que tratan Félix Driver y Luciana Martins en la edición de su libro *Tropical Visions in the Age of Empire* (2005), donde mostraban la complejidad real del imaginario tropical que se fue desarrollando desde los primeros viajeros²²⁷. El estudio siguió la línea iniciada por Nancy L. Stepan²²⁸, con *Picturing Tropical Nature* (2001), donde se ocupó de las representaciones del trópico a través del arte y la historia de la ciencia, sobre todo en Brasil. Aunque, como dijimos anteriormente, estos serían los dos principales trabajos en lo que se refiere a la representación de los trópicos en cuanto a constructo cultural. Algunos les habían

²²⁵ GERBI, p. 7.

²²⁶ GOMBRICH, 2000, p. 297.

²²⁷ DRIVER y MARTINS

²²⁸ STEPAN, 2001.

precedido en esa idea de problematizar el enfrentamiento entre naturaleza y cultura, que en el contexto americano habían iniciado autores como Clarence J. Glacken²²⁹, Lawrence Buell²³⁰, Robert P. Harrison²³¹ o David Arnold²³². Arnold, problematizó sobre cómo los viajeros del XIX imaginaron los paisajes de la India en su contexto de naturaleza tropical. Para él, el Tropicalismo, más que figurar sólo como una subcategoría del Orientalismo de Said, surge para convertirse en un marcador específico de la diferencia vinculada a una naturaleza, al paisaje subcontinental. El proceso a través del cual la India fue designada como tropical no estuvo exento de ambigüedad, ya que gran parte de su paisaje decepcionaba inicialmente como región típicamente tropical, en comparación con otros paisajes “edénicos”²³³ de otras regiones de los Trópicos. Fue poco a poco, a través de la consolidación de lo que podemos llamar las tipologías climáticas geoculturales, cuando la India se identificaría como un paisaje tropical²³⁴.

En el contexto de las expediciones científicas americanas, la idea de tropicalismo era, en parte asumida como la representación de una fantasía sublime de la naturaleza exuberante, en la línea de los mitos –el Edén, el Dorado– que anteriores crónicas habían difundido del continente²³⁵; mientras que en contraste, la naturaleza cultivada europea representaba el mundo civilizado. Las montañas increíbles, los largos ríos y la vegetación exuberante en el Nuevo Mundo, tenían poco en común con los jardines ingleses y la naturaleza pintoresca de la campiña. Aquellas diferencias podían ser asumidas de una manera positiva, como una emocionante atracción de lo sublime, o de forma negativa, en términos de degeneración. En este sentido, la definición de tropicalismo sería un proceso de reconocimiento de la diferencia. En estos términos Driver y Martins asumen que la práctica discursiva convencional del Tropicalismo tiene mucho en común con aquella del Orientalismo, ya que ambos se habrían definido en contextos similares, a través de la legitimación de diferencias entre culturas y naturalezas.

²²⁹ GLACKEN, Clarence J. *Traces on the Rhodian Shore: Nature and Culture in Western Thought from Ancient Times to the End of the Eighteenth Century*, Berkeley: University of California Press, 1967.

²³⁰ BUELL, Lawrence. *The Environmental Imagination. Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Harvard University Press, 1996.

²³¹ HARRISON, Robert P. *Forests: The Shadows of Civilization*, IL: University of Chicago Press, 1993.

²³² ARNOLD, 1996.

²³³ “Edenics” es el término que usa Richard Grove en *Green Imperialism: Colonial Expansion, Tropical Island Edens and the Origins of Environmentalism 1600–1860*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

²³⁴ Véase ARNOLD, 2006.

²³⁵ Véase DUVIOLS, 1985.

Viajar supone una especie de atracción por la diferencia, una constante búsqueda de lo exótico que hace que el viajero, llegue a potenciar esa percepción de lo distinto a sí mismo; esta potenciación de lo diferente llega a provocar que el viajero exagere el discurso en su imaginación. Para Edward Said, esa percepción y elevación de la diferencia provocó que los viajeros europeos a Oriente acabaran por *orientalizar* lo oriental; favoreciendo las designadas como geografías imaginadas:

Oriente fue, más bien, una invención europea, y había sido, desde la Antigüedad, un lugar de romance, seres exóticos, inolvidables recuerdos y paisajes, experiencias remarcables (...) la principal cuestión para el visitante europeo fue la representación europea del oriente y su destino contemporáneo²³⁶

Según Said, el comienzo del Orientalismo data de la época de la Ilustración europea y la colonización. Se utilizó de forma instrumental como una justificación del colonialismo europeo, basado en una historia de auto-legitimación en la que Occidente construyó Oriente, como lo diferente, hecho que acabaría por justificar la intervención occidental. El mundo quedaba entonces dividido en dos partes, mediante el concepto de nosotros y ellos –*ours and theirs*–. En la era de la exploración científica y las expediciones, Europa figuraba como el símbolo de la civilización y un modelo a seguir, o incluso imponer. El mundo occidental se definía proyectando su sentido de la diferencia cultural en el resto.

El Oriente no es solamente adyacente a Europa; es también el lugar de las más grandes, ricas y antiguas colonias europeas, la fuente de sus civilizaciones y lenguas, su competidor culturale, y una de sus más profundas y recurrentes imágenes del *Otro*²³⁷

Al igual que el Orientalismo ayudó a autodefinir Europa²³⁸, a partir del desarrollo de una corriente *tropicalizante* del paisaje, muy influida por las ideas estéticas de lo sublime, fue cuando la naturaleza de estas regiones empezó a ser proyectada desde una geografía imaginada centrada en la idea de la otredad. Los textos de Humboldt y los pintores de lo tropical, desarrollaron una visualización del Tropicalismo y lo convirtieron en una corriente diferenciadora entre culturas. Estas ideas de representación de la otredad, ayudaban a definir la propia Europa y a que los mismos

²³⁶“The Orient was almost a European invention, and had been since antiquity a place of romance, exotic beings, haunting memories and landscapes, remarkable experiences (...) the main thing for the European visitor was a European representation of the Orient and its contemporary fate”, SAID, 2003, p.1. Traducción propia.

²³⁷“The Orient is not only adjacent to Europe; it is also the place of Europe's greatest and richest and oldest colonies, the source of its civilizations and languages, its cultural contestant, and one of its deepest and most recurring images of the Other”, *Ibid.* Traducción propia. Las cursivas son mías.

²³⁸ “In addition, the Orient has helped to define Europe (or the West)”, *Ibid.* Traducción propia.

viajeros europeos se identificaran a sí mismos como parte de un proyecto homogéneo que justificaba la expansión europea. Artistas como Church estaba dando un nuevo sentido al paisaje tropical, que había emergido en el contexto de la exploración científica y la geografía de lo sublime desarrollada en los textos de Humboldt.

La grandiosidad de la naturaleza tropical, la calidad del aire y el azul de los cielos, las tierras vírgenes e inexploradas, la abundancia de agua y vegetación –y sobre todo, los característicos cocoteros– habrían entrado en el repertorio de lo tropical y la percepción popular de aquel paisaje. La mayor parte de los académicos, entre los que se encuentra Stepan, sitúan a Humboldt como el pionero en la construcción moderna del tropicalismo. Su forma de entender el paisaje, desde la perspectiva amplia de las *Ansichten*, que incluía factores culturales, hizo avanzar esta idea de lo tropical como constructo y como factor identitario y diferenciador. La representación de aquella naturaleza tropical no era el simple resultado de la exploración científica, sino el producto de la geografía imaginada por las convenciones culturales europeas y su concepto del otro, lo exótico, al igual que sucedería con las geografías imaginadas del orientalismo, según Stepan:

[La Naturaleza Tropical] fue una parte de la formación de la identidad europea como lugar de templanza, control, trabajo duro y contención, en oposición a la humedad, el calor, la extravagancia y la superfluidad de la Zona Tórrida²³⁹

El discurso de la naturaleza tropical tenía sus propias convenciones, más allá de la situación geográfica. Contaba con sus características particulares que aludían a la flora, fauna, habitantes e incluso sus enfermedades –tenemos como ejemplo las enfermedades tropicales o la medicina tropical–. En la línea de Stepan, otros historiadores han identificado la narrativa de Humboldt como la instigadora de aquella idea de la naturaleza tropical, en oposición a la europea. En su idea de revalorizar la naturaleza del Nuevo Mundo y ponerla al mismo nivel que la europea –una disputa que venía de largo entre los científicos de la Ilustración²⁴⁰– el tropicalismo emerge en toda su plenitud como una construcción opuesta a la moderada y pintoresca Europa. Esta idea de contraste, de oposición entre paisajes es la que comparten con Stepan otros historiadores

²³⁹ “[Tropical nature] was part of the formation of Europe’s identity as a place of temperateness, control, hard work and thriftiness as opposed to the humidity, heat, extravagance and superfluidity of the Torrid Zone”, STEPAN, 2001, p. 36. Traducción propia.

²⁴⁰ Véase GERBI, 1996.

como Anthony Pagden, o Luciana Martins²⁴¹. La idea de lo exótico, tanto en el caso del Orientalismo como del Tropicalismo, era una creación, una imagen con un nuevo sentido que nunca había tenido antes. Como argumenta Mason, en estas creaciones de lo exótico, los objetos se extraían de su propio contexto y se re-contextualizaban a través de nuevas creaciones de imágenes²⁴². Los trópicos seguían siendo imaginados, reinventados por una idea cercana a la ensoñación y el mito.

²⁴¹ STEPAN, 2001, p. 15; y PAGDEN, Anthony. *European Encounters with the New World: From Renaissance to Romanticism*, New Haven: Yale University Press, 1993, p. 25; MARTINS, Luciana de Lima. "The Art of Tropical Travel, 1768–1830," en Ogborn, Miles y Withers, Charles (eds.). *Georgian Geographies*, Manchester: Manchester University Press, 2004.

²⁴² Como afirma Mason, "the exotic is never at home". Véase MASON, 1998, p. 1.

CONCLUSIONS

The complexity of Humboldtian visual materials transcends the limits of traditional Art History. An interdisciplinary approach to the study of visual culture offers multiple tools for reflection and analysis. Our aim has been to explore the affinities and connections between art and science in the set of practices related to Humboldtian production. In particular, we have focused on the development of the illustrated work *Atlas Pittoresque* as our guiding object of study, trying to connect it with the development of a visual culture associated with the depiction of Nature in landscape art during the Eighteenth and Nineteenth Century. So, at a general level, trying to follow the steps of previously-mentioned scholars, one of the results of this work is to show the possibilities of using various aspects of visual culture to observe the development of science and its links with other disciplines such as the History of Art.

In the first part, we have shown how Humboldt was the first to conceptualize a natural landscape and nature in a truly holistic sense, which implied looking at vegetation and environment with a painterly gaze. He explained Nature as something which raised the human spirit, but which could also be scientifically registered. His greatest achievement was to merge the most rigorous study of geography with the feeling that produced in man the internal forces of Nature. As it is demonstrated, this combination of two ways of looking developed a new art of landscape. In that sense, Humboldt can be defined as a romantic scientist, and the Humboldtian landscape as one of the best examples of the new relationship between art and science in the context of the Enlightenment.

We have also emphasized that Humboldt established contacts with some artists from the Spanish-American expeditions and his considerations on the artistic practice in the New World. In addition to his recognized position as scientist, we have tried to place the Humboldt's role as aesthetician. We have stressed the importance of Humboldt's contribution to the theory of landscape painting, which deserves a more prominent place in the field of Art History.

One of the most important concepts for Humboldt is that of *Ansichten*, expressing a holistic view of Nature, which means a combination of a rigorous scientific inquiry with an aesthetic experience. It supposes a complex web of relations, a view of interconnections framed in a beautiful and intricate harmony. We have considered this

Humboldtian idea in connection with the legacy of Georg Forster and the journey carried out by him and a young Humboldt around Netherlands, England and France, in 1790. As well as being influenced by Forster's narrative, Humboldt made some contacts during this trip with notable figures in British culture would greatly influence the development of his work.

Humboldt's *Atlas Pittoresque* (1810) –*Vues des Cordillères*– was his great illustrated project. As it has been possible to show, the image of the New Continent underwent a radical transformation following this publication. Previously America had been mostly imagined and dreamed, with the function of images consisting mainly in the decoration of texts with the main purpose of arousing the reader's curiosity. However, Humboldt announces himself as a scientist, with the entire rigor that implies. The issue of scientific representation, or a supposed art of science, lay in the relationship between view and vision; the perception of the object through the eyes is only the beginning of a much deeper process of picturing the image in the viewer's mind that penetrates the sphere of knowledge. The idea of knowing through seeing inspired many techniques of observation. Describing the American panorama as an aesthetic space therefore involved more than an aesthetic experience and its representation, but also ideas, forms, and images. In the Humboldtian "*Tableau de la Nature*" the physical act of seeing is followed by the process of composing and performing the elements as a whole. In that process between view and vision the notions of objectivity and subjectivity come into play. We can conclude therefore that Humboldt, with a scientific intention, turned Nature into a global and synthetic image. His prints were the media for transmitting scientific information, but at the same time they were the source for Europeans to learn the visual language of American knowledge.

As we have argued in the second part of this dissertation, the publication of picturesque voyages supposed an unprecedented form of visual ambition since they were well illustrated with prints devoted to urban spaces, landscapes, architecture, figurative art and crafts. Although the picturesque was a category very close to Enlightenment European sensibilities, many of these travels were carried out overseas, part of a project to appropriate the world through the medium of European arts. Accordingly, Humboldt produced the first *Atlas Pittoresque* of America, and the circulation of its images became intermediaries between the readers and the American landscape, guiding them into a picturesque world focused on a specific perception.

The images in these atlases were distributed in hundreds of copies around the world. The explorers like Humboldt, sketched, selected and copied a collection of images, and then the picturesque atlases would be completed as a whole publication, portable and printable. The analysis of the *Atlas Pittoresque*, from a visual point of view, has suggested that there was not just one view, but rather, as has been seen, an interplay of different views engaged by one vision. Consequently these illustrated books are represented here as the selections of an individual who inspired a global visual understanding of the world.

These publications were used by their authors to depict their experiences as intrepid, distinguished and romantic gentlemen travellers. Just as they shaped the image of other natures, they also configured a certain image of themselves. With them travelled Western practices of observation, just as they brought the fruits of their travels back to Europe. The landscape vistas provided an imaginative tour which the armchair traveller could enjoy in the comfort of the salon. These apparently innocent descriptions of landscape served the imperialist project as much as the narrative accounts, precisely because they visualize the relations of power that make them possible. In essence, such publications were like encyclopaedic accumulations of pictures, visual collections from a territory made in a kind of a global competition of picturing the world. The process consisted in two steps: firstly, the travellers sketched the sites they considered picturesque, and then, later, they sought to complete the published edition in Europe, where they finished the narrative of their experiences and selected the images to adapt and reshape the view in a picturesque way. Actually, most of the pictures were finished by artists who had never left Europe.

The concept of the “atlas”, preceded by the term “picturesque”, as a publication composed by assembling singular scenes presumed a set of ideas about enlightened vision, as the traveller accumulated images as a practice of classifying, within a specific way of understanding world. We defend the use of the title *Atlas Pittoresque*, instead of the more common *Views of the Cordilleras and Monuments of the Indigenous Peoples of the Americas*, considering the first concepts as a key for exploring the Humboldt’s visual legacy in this work. On the one hand, the proposed study of this work as an “atlas” reveals interesting information about the act of collecting prints as a whole. These prints assembled constructed a narrative account of a place, a time and a people; actually, a set of fragmented information which constituted the act of visualizing the

landscape of America with a totalizing view. On the other hand, “picturesque” is a term frequently used by Humboldt, connecting his work directly with the aesthetics of English landscape theory. It was necessary to translate geographical information in a comprehensive language and landscape art was the medium which made it possible.

There was a revived interest in classical forms and ideas that saturated European intellectual thought, arts and politics during the eighteenth and nineteenth centuries. America was, above all, an interesting place for antiquarian inquiry and the prints included in the travelogues helped to stimulate this interest and spread neoclassical taste. Academies, antiquaries and museums mobilised neoclassical ideas at all levels. Furthermore, publications of picturesque voyages and images were influenced stylistically or thematically by a Classical taste, especially the attraction of ruins. In this context, we have analysed some prints from the *Atlas Pittoresque* in which the classicism of European culture was projected onto non-European bodies, assuming associations with classical antiquity, not only as a result of the filters of western art but as the image of America understood as an encounter with the past, as shown in some pictures from previous illustrated expeditions accounts supposing an encounter with the exotic, as those of Cook in the Pacific, depicted by Hodges.

We have argued that Humboldt was inspired by the work of some British artists who depicted the oriental landscape to conceive his *Atlas Pittoresque*. This argument results in two main points: firstly, the assimilation of British aesthetic theory and its ideas associated with the picturesque, explained in the second part of the thesis; and secondly, the fact that his knowledge of the oriental landscapes depicted by British artists influenced how Humboldt faced the New World. The third part of this thesis is dedicated to explore this last idea.

As we know, throughout his life, Humboldt had been training himself to explore the Orient as evidenced in the books in his personal library, where we could find many travelogues about India, China and the Pacific Islands. Obviously, the travelogues of Cook had been a reference for him but one of the publications with stronger interest for him was *Oriental Scenery*, the picturesque voyage in India published by the British artist Thomas Daniell. Humboldt was interested, especially, in India and the Himalayas. He also mentioned the pictures of the River Ganges made by William Hodges; painters such as Hodges, who traveled representing part of the East and the Pacific Islands; and

Daniell, whose work in late eighteenth-century India showed a unique vision fusing scientific practice, exoticism and artistic imagination. These artists usually used scientific instruments, such as cameras obscuras, odometers and cyanometers, to strengthen their authority. Additionally, they titled their works with expressions like "made on the spot" or "accurate" which reveals their interest in projecting themselves as recorders of reality, as objective observers. Humboldt, as a scientist, wanted to do/be for the Tropics what Hodges and Daniell, as artists, had done/been for the Orient.

After a failed attempt at travelling East, Humboldt never gave up in his desire to carry out an oriental journey. Over many years, he was in contact with the East India Company to get permission to visit their possessions in British India, but his desire never was fulfilled. Although projected plans of travel were often announced in many journals, this project was finally rejected for reasons which are, still today, unclear. Finally, at the end of his career, Humboldt joined a short expedition organised by the Prussian government through Asia, across Russia and Siberia. But the results of this political travel, which didn't permit Humboldt much freedom, were relatively minor.

Nevertheless, Humboldt's Oriental obsession drove his interest even during his American journey. As we have stressed, the Oriental-American connections are everywhere in the *Atlas Pittoresque*. Humboldt even speaks about the supposition that the Asiatic nations migrated to the New Continent, finding analogies among their languages, chronologies, monuments and calendars. It was as though the Tropical was as different from Europe as it was similar to the Oriental, both cultural constructions that defined otherness. Europe had emerged as the symbol of the civilization, a model to follow or even impose. The west projected its sense of cultural difference on the rest. Regardless of destination, travels were deliberate expeditions in search of the exotic. Exoticism was not a characteristic found in nature, but rather a discourse; a process defined culturally from the outside. Accordingly, the result was an interesting exercise in the mobilization of imaginative geographies. In facing the Tropics Humboldt's key reference was the Orient since both belonged to the exotic, which means exactly "from the outside". Nature had been divided into two parts by the concept of ours and theirs.

Humboldt writings defined the discourse of the tropical landscape during the nineteenth century and indeed have continued to do so right up to the present day. As we know, landscape art was the best way to represent the total impression of Nature and for that

reason Humboldt decided to support many travelling artists who wanted to visit the Tropics and painting on the spot. They were inspired by Humboldt's work and especially his challenge to portray the physiognomy of the Andes. Many years before the Barbizon School, Humboldt developed a landscape theory, encouraging artists to explore and feel the air of the Nature that they wanted to depict - another fact that connects him to Hodges, who was one of the first artists to adopt plein-air methods of painting.

After comparing the plates of Humboldt's *Atlas Pittoresque* and the pictures depicted by painters who followed his teachings in later years, we have clearly seen the changes between *views* and *visions*. The new models broke with conventional classifications for a new vision based on subjectivity, without necessarily abandoning all previous scientific study, because both science and art are disciplines which are constantly in motion. Humboldt thus appeared as the synthesizer of the strictest analytical view common to natural scientists and the artistic view of the painter, whose soul is touched by the sublime spectacle of Nature.

The work of Humboldtian painters of the Tropics actually reveals the existence of multiple scopic regimes, rather than an entirely singular vision. The picturesque images in his Atlas did not depict the significance of American Nature as a whole. That is the reason why the artist needed to feel the force of Nature *in situ*, in order to fully understand what was being observed, the essence of the landscape and its connections. In this sense, we have argued, Humboldt called on painters to "*tropicalise*" the Tropics.

Many artists followed in Humboldt's footsteps to depict the image of Tropical America inspired by a new vision, touched by the rise of a new romantic sensibility; more than objectivity, they privileged the imagination. They portrayed the amazing mountains, the long rivers and the lush vegetation in the New World, which had nothing in common with the picturesque and cultivated land characterized before. The idea of the tropical was assumed as the depiction of a sublime fantasy of Nature; while in contrast, temperate Europe represented the civilized and cultivated world. These contrasts were assumed in positive or negative terms, as in an exciting attraction for the sublime, and as in the idea of degenerated Nature. So the conventional discourse of Orientalism has much in common with that of tropicality, since both had defined and legitimized

divergences between cultures and natures. In this sense, the emergence of the *tropicalism* was a process of recognizing difference.

CONCLUSIONES

La complejidad de los materiales visuales de Humboldt trasciende los límites de la práctica de una historia del arte tradicional. Un enfoque interdisciplinario en el estudio de la cultura visual ofrece múltiples herramientas para la reflexión y el análisis, por lo tanto, nuestro objetivo ha sido explorar las afinidades y conexiones entre el arte y la ciencia, en el conjunto de prácticas relacionadas con la producción de Humboldt. En particular, nos hemos centrado en el desarrollo de la obra ilustrada *Atlas Pittoresque* como objeto de estudio, que nos ha guiado a través de sus conexiones con el desarrollo de una cultura visual, asociada a la representación de la naturaleza en el arte del paisaje durante los siglos XVIII y XIX. Se puede afirmar que, a nivel general, tratando de seguir los pasos de otros tantos investigadores previamente mencionados, uno de los resultados de este trabajo ha sido mostrar las posibilidades que ofrece el uso de los diversos aspectos de la cultura visual, para observar el desarrollo de la ciencia y sus vínculos con otras disciplinas tales como la Historia del Arte.

En la primera parte, hemos demostrado cómo Humboldt fue el primero en conceptualizar una teoría del paisaje natural en un sentido verdaderamente integral, que implicaba mirar la vegetación y considerar el medio ambiente con una mirada pictórica. Explicó la naturaleza como algo que no sólo eleva el espíritu humano, sino que también podía ser científicamente registrado. Su mayor logro fue combinar el estudio más riguroso con la expresión de las sensaciones que producen en el hombre las fuerzas internas de la Naturaleza. Tal y como se ha demostrado, esta combinación de ambas formas de *ver* desarrolló un nuevo sentido del paisaje. Por ende, Humboldt se puede definir como un científico romántico, y su teoría del paisaje como uno de los mejores ejemplos de las relaciones entre el arte y la ciencia en el contexto ilustrado. Hemos hecho hincapié en la importancia de las contribuciones de Humboldt a la teoría de la pintura de paisaje. Por otra parte, también hemos hecho hincapié en los contactos que Humboldt estableció con algunos artistas procedentes de las expediciones hispano-americanas y sus consideraciones sobre la práctica artística en el continente. Además de una reconocida posición como científico, hemos tratado de destacar su papel como esteta y teórico, concluyendo que merecería un lugar más destacado en el campo de la Historia del Arte.

Uno de los conceptos más importantes de Humboldt es el definido, en lengua alemana como “*Ansichten*”, un término que, aunque se podría traducir como *vista*, se enmarcaría mejor en el concepto de *visión*, por su carácter necesariamente subjetivo. Es la expresión de una concepción holística de la naturaleza, la combinación de la investigación científica rigurosa y la experiencia estética. Esta idea supone una compleja red de relaciones e interconexiones, enmarcadas en una intrincada pero bella armonía. Hemos considerado este concepto en relación al legado de Georg Forster y el viaje realizado por él y un joven Humboldt alrededor de los Países Bajos, Inglaterra y Francia, en 1790. Además de ser influenciado por la narrativa de Forster, durante este viaje, Humboldt contactó con figuras notables de la cultura británica que influirían definitivamente en el desarrollo de su trabajo.

El *Atlas Pittoresque* de Humboldt (1810) -*Vues des Cordillères et Monumens des peuples indigènes de l'Amérique*- era su gran proyecto visual. Como se ha podido mostrar, la imagen del Nuevo Continente sufrió una transformación radical después de esta publicación. Anteriormente, América había sido mayoritariamente imaginada y soñada, con relatos a través de imágenes cuya función consistía principalmente en la decoración de textos, con el propósito principal de despertar la curiosidad del lector. Sin embargo, Humboldt se anuncia a sí mismo como científico, con todo el rigor que ello implica. La cuestión de la representación científica, o un supuesto arte científico, residía en la relación entre vista y visión; la percepción del objeto a través del órgano de la vista era sólo el comienzo de un proceso mucho más profundo, al que seguía la representación de la imagen en la mente del espectador y su penetración en la esfera del conocimiento. En la descripción del paisaje americano como un espacio estético, por tanto, participaba más que una experiencia estética y su representación; también ideas, pensamientos, formas e imágenes. La idea de conocer a través de ver inspiró muchas técnicas de observación pero en ese proceso, que transitaba entre la vista y la visión, las nociones de objetividad y subjetividad entraban en juego. En el *cuadro* de la naturaleza de Humboldt, el acto físico de ver era seguido por un proceso de composición e interpretación de todos los elementos en su conjunto. Podemos concluir, pues, que la intención científica de Humboldt, trató de convertir la naturaleza en una imagen global y sintética. Sus impresiones se convirtieron en el medio de comunicación para la transmisión de información científica, pero, al mismo tiempo, resultaron ser la fuente a

través de la cual los europeos aprendieron el lenguaje visual del conocimiento de América.

Como hemos argumentado en la segunda parte de esta tesis, la publicación de los viajes pintorescos supuso una forma de ambición visual sin precedentes, ya que fueron profusamente ilustrados con grabados dedicados a espacios urbanos, paisajes, arquitectura, y artes figurativas. Aunque lo pintoresco fue una categoría muy próxima a la sensibilidad ilustrada europea, muchos de estos viajes se llevaron a cabo en el en regiones exóticas, formando parte de un proyecto que se apropiaba del mundo por medio de las artes europeas. En ese sentido, Humboldt produjo el primer *Atlas Pittoresque* de América, y la circulación de sus imágenes se convirtió en intermediario entre sus lectores y el paisaje americano, como un guía a través de un mundo pintoresco que se proyectaba desde una percepción específica.

Las imágenes en estas publicaciones se distribuían en cientos de copias en todo el mundo. Los viajeros, como Humboldt, esbozaban, seleccionaban y copiaban, lo que después formaba una colección de imágenes, convirtiéndose en una publicación entera, imprimible y portátil. El análisis de este *Atlas Pittoresque*, desde la visualidad, sugiere, como se ha visto, una interacción de diferentes puntos de vista, enlazados a través de una sola visión. En consecuencia, este tipo de libro ilustrado mostraba cómo las selecciones de un individuo, conscientes o arbitrarias, aspiraban a un conocimiento visual que pretendía la globalidad.

Estas publicaciones también fueron utilizadas por sus autores para mostrar su propia imagen, describiendo sus experiencias como caballeros intrépidos, distinguidos y románticos viajeros. Del mismo modo que daban forma a la imagen de otras naturalezas, configuraban una de sí mismos, tal y como querían mostrarse. Con ellos viajaban, además, las prácticas occidentales de la observación. Los paisajes que habían observado los traían consigo de regreso a Europa, y las vistas se filtraban a través de las artes europeas, para que los otros disfrutaran de sus hazañas desde la comodidad de su salón. Estas descripciones aparentemente inocentes del paisaje, sirvieron al proyecto imperialista tanto como los relatos narrativos, precisamente, porque visualizaban las relaciones de poder que lo hacían posible.

En esencia, los atlas pintorescos fueron acumulaciones enciclopédicas de imágenes, colecciones visuales de un territorio, que se insertaban en una especie de competición global por representar el mundo. El proceso consistía en dos pasos: en primer lugar, los viajeros esbozaban los sitios que consideraban pintorescos, y después, completaban la publicación en Europa, donde terminaban el relato de sus experiencias y seleccionaban las imágenes, para adaptarlas a la forma de *ver*, a la manera pintoresca. Incluso, una gran mayoría de estas imágenes fueron terminadas por artistas que, de hecho, nunca habían salido de Europa.

El concepto de *atlas*, seguido por el término *pintoresco*, suponía una publicación compuesta por la unión de escenas singulares y, a su vez, un conjunto de ideas sobre la visión ilustrada del mundo. El viajero acumulaba imágenes como una práctica de coleccionismo, dentro de una manera determinada de entender el mundo. Por ello, hemos defendido el uso del título original, *Atlas Pittoresque*, para referirnos a la publicación de Humboldt, en lugar de otras acepciones más comunes, como *Vues des Cordillères*, ya que consideramos esos conceptos como una clave para descubrir las prácticas visuales en Humboldt. Por un lado, el estudio propuesto de esta obra como un "atlas" revela información, a tener en cuenta, sobre el acto de la visión como totalidad. Sus vistas ensartadas construyen un relato narrativo, sobre un lugar, un tiempo y una cultura; un conjunto de información fragmentada que se constituía en el acto de visualizar el panorama de América, con intención totalizadora. Por otro lado, "pintoresco" es un término frecuentemente utilizado por Humboldt, que conecta su trabajo, directamente, con la estética y la teoría británica sobre el paisaje. Era necesario traducir toda la información detallada a través de una lengua comprensible, y el arte integrador del paisaje fue el medio que lo hizo posible.

Durante los siglos XVIII y XIX, surgió un renovado interés por las formas e ideas clásicas e ideas en torno a las artes y la política que saturaron el pensamiento intelectual europeo. En esos términos, América se convirtió en un lugar de interesante para la arqueólogos y anticuarios; academias, colecciones y museos movilizaron las ideas neoclásicas en todos los niveles y los grabados que incluían los relatos de viajes ayudaron a estimular este interés y difundir el gusto neoclásico. Por otra parte, las publicaciones de viajes pintorescos y sus imágenes fueron influenciadas estilísticamente por ese gusto por lo clásico, especialmente visible en la atracción por la ruina. Desde esa perspectiva, hemos analizado algunas imágenes del *Atlas Pittoresque*, donde se

proyecta el clasicismo impuesto por la cultura europea en espacios no occidentales, asumiendo determinadas asociaciones con la antigüedad clásica, no sólo como resultado del filtro de la práctica artística, sino como imagen de una América entendida en términos de encuentro con el pasado. Una idea que ya mostraron en algunas de las imágenes de expediciones anteriores que supusieron un encuentro con lo exótico, como las de Cook, en el Pacífico, ilustradas por William Hodges.

Hemos argumentado que Humboldt se inspiró en la obra de algunos artistas británicos que representaron el paisaje oriental para concebir su *Atlas Pittoresque*. Este argumento ha dado como resultado dos ideas principales: en primer lugar, la asimilación de la teoría estética británica y sus ideas asociadas a la práctica del arte de lo pintoresco, explicadas en la segunda parte de esta tesis; y en segundo lugar, el hecho de que su conocimiento de estos paisajes orientales, representados por artistas británicos, influyeron en cómo Humboldt se enfrentó al Nuevo Mundo. La tercera parte de esta tesis se ha focalizado en explorar esta última idea.

Como se ha mostrado, durante toda su vida, Humboldt había deseado explorar el Oriente. Esto se evidencia en los libros de su biblioteca personal, donde encontramos muchos relatos de viajes a lugares como la India, China o las islas del Pacífico. Obviamente, los diarios de viaje de Cook habían sido una referencia para él, pero una de las publicaciones a la que otorga mayor importancia fue *Oriental Scenery*, el viaje pintoresco por las regiones orientales publicado por el artista Thomas Daniell. Humboldt se interesó, sobre todo, en la India y el Himalaya, pero también mencionaba en sus escritos las imágenes del río Ganges hechas por William Hodges.

Pintores como Hodges, que había viajado representando la India y parte de las islas del Pacífico; y Daniell, cuyo trabajo, a finales del siglo XVIII, mostró una renovada visión de la India, fusionaron la práctica científica con el exotismo y la imaginación. Estos artistas utilizaron frecuentemente instrumentos científicos, tales como cámaras oscuras, odómetros y cyanómetros, para fortalecer su imagen de autoridad. Además, utilizaron en sus obras expresiones como “hecho sobre el terreno”, “representación exacta”, que ponían de manifiesto su interés en proyectarse, a sí mismo, como agentes de visualización de lo real, como observadores objetivos. Por su parte, Humboldt, como científico, quiso hacer/ser por los Trópicos lo que artistas como Hodges y Daniell habían hecho/sido por el Oriente.

Después de algunos intentos fallidos, Humboldt nunca se rindió en su deseo de llevar a cabo un viaje oriental. Durante muchos años, estuvo en contacto con la *East India Company* para obtener un permiso de visita a sus posesiones en la India Británica, pero su deseo nunca se cumplió. Aunque sus proyectos de viaje fueron, a menudo, anunciados en los periódicos, este proyecto fue finalmente rechazado por razones que todavía se desconocen. No obstante, muchos años después, Humboldt pudo unirse a una breve expedición asiática organizada por el gobierno de Prusia por parte de sus territorios en Rusia y Siberia. Pero los resultados de este viaje, de tintes políticos, que permitieron a Humboldt mucha libertad, fueron relativamente menores.

Sin embargo, la obsesión oriental de Humboldt había conducido sus intereses, incluso, durante el viaje americano. Como hemos subrayado, las conexiones Oriente-América están en todas partes en el *Atlas Pittoresque*. Humboldt incluso habla de la suposición de que las sociedades asiáticas emigraran al Nuevo Continente, encontrando analogías en sus lenguas, cronologías, monumentos y calendarios. Era como si la naturaleza tropical fuese tan distinto de Europa, como semejante a la oriental; ambas proyectadas como construcciones culturales que las definían en el terreno de la alteridad.

Europa se había convertido en un símbolo de la civilización, un modelo a seguir o incluso imponer. Occidente proyectaba su sentido de la diferencia cultural sobre el resto. Independientemente del destino, los viajes eran deliberados expediciones en busca de lo exótico. Pero lo exótico no era una característica que se encontraba en la naturaleza, sino más bien un discurso; un proceso definido culturalmente desde el exterior. En consecuencia, el resultado fue un ejercicio constante de movilización de las llamadas geografías imaginadas. Por lo tanto, para Humboldt, la referencia clave para comprender la naturaleza tropical fue el Oriente, porque ambos pertenecían a lo exótico, término que significa exactamente “de fuera” y necesitaban ser adaptados, reeducados en la mirada; el paisaje dividido en dos, a través del concepto de *nosotros* y *ellos*.

Lo escritos de Humboldt definieron el discurso de lo tropical durante el siglo XIX y, de hecho, todavía han seguido haciéndolo hasta la actualidad. Como hemos dicho, el arte del paisaje, para Humboldt, era la mejor manera de representar la impresión total de la naturaleza y, por eso, decidió apoyar a diversos artistas itinerantes que visitaran el Trópico y realizaran sus pinturas del natural. Muchos se inspiraron en la obra de Humboldt y en su reto de retratar científicamente la fisonomía de los Andes. Años antes

de que se desarrollara la famosa Escuela de Barbizon, Humboldt desarrolló una teoría paisaje natural, alentando a los artistas a explorar y sentir el aire libre de la Naturaleza que querían representar; otro hecho que lo conecta, directamente, con Hodges, quien fue uno de los primeros artistas en adoptar el *plein air* como método..

Tras comparar las imágenes del *Atlas Pittoresque* de Humboldt y las representadas por los pintores que siguieron sus enseñanzas en los últimos años, se aprecian, claramente, los cambios en la práctica visual que se sucedieron a lo largo del siglo XIX. Los nuevos modelos rompieron con las clasificaciones convencionales, dando lugar a una nueva visión basada en la subjetividad, sin abandonar necesariamente todo estudio científico previo. Para Humboldt, tanto la ciencia como el arte eran las disciplinas en constante movimiento y animó a que ambas disciplinas se articularan en una teoría de representación del paisaje tropical, sintetizando la visión analítica estricta común a los científicos naturales, con la visión artística del pintor, cuya alma es impactada por el espectáculo sublime de la naturaleza.

El trabajo de estos pintores de los trópicos reveló la existencia de múltiples regímenes escópicos, en lugar de aquella idea de una única visión totalizadora. Las imágenes pintorescas de su *Atlas* no mostraban la magnificencia del paisaje americano que tanto le había impactado. Esa fue la razón por la que consideró que el artista debía viajar al lugar que representaba, para sentir la fuerza de la naturaleza *in situ*, con el fin de comprender plenamente lo que estaba siendo observado, la esencia del paisaje y todas sus conexiones. En este sentido, como hemos argumentado, Humboldt animó a los pintores a *tropicalizar* los trópicos.

Muchos artistas siguieron los pasos de Humboldt para representar la imagen tropical de América, inspirada por una nueva visión que se expresaba en una nueva sensibilidad romántica donde, más que la objetividad, se privilegiaba la imaginación. Estos pintores retrataron las inconmensurables montañas, los extensos ríos y la exuberante vegetación del Nuevo Mundo, que poco o nada tenía en común con la pintoresca Europa. La idea de los trópicos se asumió como la representación de una fantasía sublime de la naturaleza; mientras que por el contrario, el Viejo Continente seguía representando un mundo cultivado y sometido a la civilización. Estos contrastes se asumieron en términos, tanto positivos como negativos, ya fuese en una excitante atracción por lo sublime, como en la idea de la naturaleza degenerada. Por ende, el discurso

convencional del Orientalismo tiene mucho en común con lo que hemos asumido como *Tropicalismo*, ya que ambos definieron y legitimaron divergencias entre culturas y naturalezas. En este sentido, el desarrollo emergente de una corriente de paisaje *tropicalista* supuso un evidente proceso de reconocimiento de la diferencia.

FUENTES IMPRESAS

ADDISON, Joseph. *The Works of the Late Right Honorable Joseph Addison*, vol.2, Birmingham: Baskerville & Tonson, 1761.

BRUHNS, Carl. *Alexander von Humboldt. Eine wissenschaftliche biographie*, Leipzig: Brockhaus, 3 vols, 1872.

———. (ed.). *Life of Alexander von Humboldt. Compiled in Commemoration of the Centenary of his Birth*, 2 vols., London: Longmans, 1873.

BUFFON, Georges Louis Leclerc Comte de. *Oeuvres Complètes de Buffon*, Tome premier, París: Bureau de la Societé des Publications Illustrés, 1839.

BURKE, Edmund. *A Philosophical Inquiry Into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful: With an Introductory Discourse Concerning Taste, and Several Other Additions*, Printed and hold by J.J. Tourneisen, 1792.

CAMPE, Joachim Heinrich. *El nuevo Robinsón, historia moral, reducida a diálogos para instrucción y entretenimiento para niños y jóvenes de ambos sexos, escrita recientemente en alemán por el Señor Campe, traducida al inglés al italiano, al francés y de éste al castellano con varias correcciones por D. Tomás de Iriarte*, Madrid: Imprenta de Benito Cano, 1789.

CASSAS, Louis François. *Voyage Pittoresque et Historique de l'Istrie et de la Dalmatie, rédigé d'après l'itinéraire de L. F. Cassas, par J. Lavallée*. París: Didot, 1802.

CHOISEUL- GOUFFIER, Marie-Gabriel-Auguste-Florent, comte de. *Voyage pittoresque de la Grèce*, París: Tilliard, 1782.

COOK, James. *A Voyage towards the South Pole and Round the World: Performed in His Majesty's Ships the Resolution and Adventure, in the Years 1772, 1773, 1774 and 1775*, 2 vols., London: Printed for W. Strahan and T. Cadell, 1777.

DANIELL, Thomas y DANIELL, William. *Oriental Scenery*, 6 vols., London: R.A., 1795-1808.

———. *Picturesque Voyage to India by the Way of China*, London: Longman, Hurst, Rees and Orme, London, 1810-16.

FERNOW, Karl Ludwui. *Über die Landschaftsmalerei Jahrhunderts*, Leipzig, 1806.

FORSTER, Georg. *Ansichten vom Niederrhein. Von Brabant, Flandern, Holland, England und Frankreich im April, Mai und Juni 1790*, 2 vols. Leipzig: Brockhaus, 1790.

———. *Ansichten vom Niederrhein, von Brabant, Flandern, Holland, England und Frankreich, im April, Mai und Junius 1790*, Band 3, Berlin: Voss, 1794.

———. *Voyage philosophique et pittoresque sur les rives du Rhin, à Liège, dans la Flandre, le Brabant, la Hollande, etc. fait en 1790*, 2 vols, Paris: Buisson, 1794.

———. *Voyage Philosophique et Pittoresque en Angleterre et France fait en 1790. Suivi d'un essai sur l'Histoire des Arts dans la Grande-Bretagne*, Paris: Buisson, l'an de la quatrième République Française, une et indivisible, (1795-96).

———. *Briefe und Tagebücher George Forsters von seiner Reise am Niederrhein, in England und Frankreich im Frühjahr 1790*, Halle: Max Niemeyer, 1893.

———. "Die Kunst und das Zeitalter", en Garger, Jörn. *Wahrnehmung-Konstruktion-Text. Bilder des Wirklichen im Werk Georg Forsters*, Tübingen: Max Niemeyer, 2000, pp. 60-76. (Trabajo original publicado en 1789).

FORSTER, Georg y FORSTER, Johann Reynold. *A Voyage round the World in His Britannic Majesty's Sloop Resolution, Commanded by Capt. James Cook, during the Years, 1772, 3, 4, and 5*, London: B. White, 1777.

GILPIN, William. *Observations on the River Wye. And Several Parts of South Wales, &c. Relative Chiefly to Picturesque Beauty, Made in the Summer of the Year 1770*, London: Blamire, 1782.

———. *Three essays on picturesque. On Picturesque Beauty; On Picturesque Travel; and On Sketching Landscape: to which is Added a Poem, On Landscape Painting*, London : Blamire, 1792.

———. *An essay on prints*, London: Straman, 1802.

GOETHE J.W. *Viaje a Italia*, Madrid: Librería de la viuda de Hernando, 1891.

GOETHE J.W. *Italian Journey (1786-1788)*, Londres: Penguin, 1970. Prólogo

GRASSET DE SAINT-SAVEUR, Jacques. *Voyage historique, littéraire, et pittoresque dans les isles et possessions ci-devant vénitiennes du Levant... accompagné d'un atlas de trente planches, composé de la carte générale des mouillages, des vues, des costumes et monumens anciens, et des médailles et inscriptions grecques et romaines*, Paris: Tavernier, 1800.

HACKERT, Philipp. "Ueber Landschaftsmalerei: Theoretische Fragmente", en Goedeke, Karl (ed.), *Goethes Werke*, vol. 26, Stuttgart: Cotta, 1866.

HERNÁNDEZ, Francisco. *Rerum medicarum Novae Hispaniae Thesaurus, seu Plantarum, Animalium, Mineralium Mexicanorum Historia cum notis Joannis Terentii Lineæi*, Roma, 1648.

HODGES, William. *Select views in India drawn on the spot in the years 1780, 1781, 1782 and 1783 and executed in aqua tinta*, London: J. Edwards, 1786.

———. *Travels in India during the years 1780, 1781, 1782, & 1783*. Printed for the author, and sold by J. Edwards, 1793.

HOUEL, Jean-Pierre-Louis-Laurent. *Voyage pittoresque des isles de Sicile, de Malte et de Lipari, où l'on traite des Antiquités qui s'y trouvent encore; des principaux Phénomènes que la Nature y offre*, Paris: De l'imprimerie de monsieur, 1782.

HUMBOLDT, Alexander von. *Mineralogische Beobachtungen über einige Basalte am Rhein*. Brunswick: Schulbuchhandlung, 1790.

———. *Essai sur la géographie des plantes accompagné d'un tableau physique des régions équinoxiales*, Paris: Levrault, Schoell et Cie., 1805.

———. *Tableaux de la nature*, Paris: Schoell, 1808.

———. *Atlas Pittoresque. Vues des cordillères, et monumens des peuples indigènes de l'Amérique*, Paris: Schoell, 1810.

———. *Essai politique sur le royaume de la Nouvelle-Espagne*, París: F. Schoell, 1811.

- . *Researches, Concerning the Institutions and Monuments of the Ancient Inhabitants of America with Descriptions and Views of Some of the Most Striking Scenes in the Cordilleras*, 2 vols. Translation by Helen Maria Williams of *Vues des Cordillères et monumens des peuples indigènes de l'Amérique*. Paris, 1810-1813 (representing Partie I, section 2 of *Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent*, fait en 1799-1804 by Alexander von Humboldt), London: Published by Longman, Hurst, Rees, Orme & Brown, J. Murray & H. Colburn, 1814.
- . *Atlas géographique et physique du Nouveau Continent*, Paris: Librairie Grecque-Latine-Allemande, 1814.
- . *Sur l'elevation des montagnes de l'Inde*, Paris: De l'Imprimerie de Feugueray, 1814.
- . "Premier Mémoire sur les Montagnes de l'Inde", en *Annales de Chimie et de Physique*, vol. III, 1816, p. 303 - 313.
- . "Sur l'unité de l'espèce humaine", en *Notes Ethnologiques*, III, Juillet 1816, pp. 113-121.
- . *Vues des cordillères, et monumens des peuples indigènes de l'Amérique*, avec 19 planches, dont coloriées, 2 tomes, Paris: Librairie Grecque-Latine-Allemande, 1816.
- . "Second Mémoire sur les Montagnes de l'Inde", en *Annales de Chimie et de Physique*, vol. XIV, 1820, pp. 5-55
- . *Essai géognostique sur le gisement des roches dans les deux hémisphères*, Paris: Levrault, 1823.
- . *Essai politique sur l'île de Cuba*. Paris: Gide, 1826.
- . *Asie Centrale: recherches sur les chaines de montagnes et la climatologie comparée*. 3 vols. Paris: Gide, 1843.
- . *Tableaux de la nature*. Traduction de M. Ch. Galuski, la seule approuvée et surveillée par Humboldt, Paris: L. Guérin, 1865.
- . *Sites des cordillères et monuments des peuples indigènes de l'Amérique*, Paris: Legrand, Pomey et Crouzet, 1869
- . *Cosmos. Ensayo de una descripción física del mundo*. Madrid: Imprenta de Gaspar y Roig, 1874- 1875.
- . *Cuadros de la Naturaleza*. Madrid: Imprenta y Librería de Gaspar, Editores, 1876.
- . *Sitios de las cordilleras y los pueblos indígenas de América*, Madrid: Imprenta y Librería de Gaspar, Editores, 1878.
- . *Alexander von Humboldt en Colombia. Extractos de sus diarios*, Colombia: Academia Colombiana de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales - Biblioteca Digital Andina, 1982.
- . *Viaje a las Regiones Equinocciales del Nuevo Continente*, tomo 1, Caracas: Monte Ávila, 1991.
- . *Vistas de las cordilleras y los monumentos de los pueblos indígenas de América*. México: Siglo XXI, 1995.

- . “Mes confessions”, en Hamy, E.T. *Lettres américaines d’Alexandre de Humboldt (1798-1807) / précédées d’une notice de J.-C. Delamétherie et suivies d’un choix de documents en partie inédits*, Paris : E. Guilmolto, 1995, pp. 230-244.
- . *Ensayo sobre la geografía de las plantas; acompañado de un cuadro físico de las regiones equinocciales*, México: Siglo XXI, 1997.
- . *Cuadros de la Naturaleza*, Madrid: Catarata, 2003.
- . *Geografía de las Plantas*. Mexico: Siglo XXI Editores, 2007.
- . *Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América*. Madrid: CSIC- Catarata, 2010.
- . *Cosmos. Ensayo sobre una descripción física del mundo*. Edición de Sandra Rebok, Madrid: CSIC, 2011.
- . *Vistas de las Cordilleras*, Madrid: Marcial Pons, 2012.
- HUMBOLDT, Alexander von y BONPLAND, Aimé. *Voyage aux régions équinoxiales du Nouveau Continent, fait, en 1799, 1800, 1801, 1802, 1803, et 1804, par Al. De Humboldt et A. Bonpland, Relation Historique*, tome 2, Paris: Schoell, 1819.
- . *Voyage aux régions équinoxiales du nouveau continent, fait en 1790, 1800, 1801, 1802, 1803 et 1804*, Vol. 12, París: Librairie grecque-latine-allemande, 1826.
- KANT, Immanuel. *Crítica del Juicio*, Madrid: Tecnos, 2004.
- LABORDE, Jean-Benjamin de. *Tableaux de la Suisse, ou voyage pittoresque fait dans les XIII cantons du corps helvétique*, Paris: Lamy, 1780-6.
- . *Voyage pittoresque de la France avec la description de toutes ses provinces ouvrage national dédié au Roi*, París: Lamy, 1787.
- LACONDAMINE, Charles M. *Viaje a la América Meridional*, Madrid: Alta Fulla, 1986.
- LAVATER, J. H. *Elementos anatómicos de osteología y miología para el uso de los pintores y escultores*, traducido por Atanasio Echeverría y Godoy, Real Academia de San Fernando, Madrid: Imprenta de Vega y compañía, Calle de Capellanes, 1807.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes tropiques*, París: Plon, 1955.
- MARCOU, Jules (ed.). *Life, letters and works of Louis Agassiz*, New York: Macmillan and Co, 1896.
- MERIAN, María Sibylla. *Metamorphosis insectorum Surinamensium*, Amsterdam: G. Valck, 1705.
- MOLINA, Alonso de. *Vocabulario en lengua castellana y mexicana*, México: en casa de Antonio de Spínosa, 1585
- NABOKOV, Vladimir. *Terra Incognita*, London: Penguin, 2011.
- ORLICH, Leopold von. *Reise in Ostindien in Briefen an A. v. Humboldt und Karl Ritter*, Leipzig, Verlag von Gustav Mayer, 1845.
- PAYNE KNIGHT, Richard. *An analytical inquiry into the principles of taste*, London: T. Payne, 1805.
- PRICE, Uvedale. *Essays on the Picturesque as Compared with the Sublime and the Beautiful*, London: J.Mawman, 1810

REPTON, Humpry. *An Inquiry into the Changes of Taste in Landscape Gardening, with some Observations on its Theory and Practice*, London: J. Taylor, 1806.

RIVERA, Manuel. *México pintoresco, artístico y monumental: vistas, descripción, anécdotas y episodios de los lugares más notables de la capital y de los estados, aun de las poblaciones cortas, pero de importancia geográfica o histórica*, México: Imprenta de la Reforma, 1880.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Émile, ou De l'éducation*, La Haye: J. Néaulme, 1762.

SAINT-NON, Jean-Claude Richard de. *Voyage pittoresque ou Description des royaumes de Naples et de Sicile*, 5 vols., Paris, 1781-6.

SAINT-PIERRE, Bernardin de. *Études de la Nature*, Paris: Chez Didot, 1784.

———. Pablo y Virginia, Barcelona: Círculo de lectores, 1985.

SAUSSURE, H. B. *Premières ascensions au Mont-Blanc, 1774-1787*, Paris: François Maspero, 1981.

SEMLER, Christian August. *Untersuchungen über die höchste Vollkommenheit in den Werken der Landschaftsmalerey*, Leipzig: Schäfersche Buchhandlung, 1800.

SMITH, Adam. *An Inquiry into the Nature and Causes of the Wealth of Nations*, Edinburgh: Thomas Nelson, 1843.

STEVENS, Henry. *The Humboldt Library. A catalogue of the library of Alexander von Humboldt*. Compiled by John Bohn under the direction of Henry Stevens, London, 1863.

VVAA. *The History of the Trial of Warren Hastings, Esq. Late Governor-General of Bengal, Before the High Court of Parliament in Westminster-Hall: On an Impeachment by the Commons of Great-Britain, for High Crimes and Misdemeanors : Containing the Whole of the Proceedings and Debates in Both Houses of Parliament, Relating to that Celebrated Prosecution, from Feb. 7, 1786, Until His Acquittal, April 23, 1795 : to which is Added, an Account of the Proceedings of Various General Courts of the Honourable United East-India Company*. London: J. Debrett and Vernor and Hood, 1796.

VV.AA. *Quarterly Review* , XV, April & July 1816

VV.AA. *The cabinet of foreign voyages and travels. Annual selections*, vol. 1, London: Treuttel & Würtz, 1825.

VV.AA. *The Quarterly journal of science, literature and art*, vol. 19, 1825

VV.AA. *The Bibliographer's Manual of English Literature*, vol. 2, London: William Pickering, 1834.

VV.AA. *The Crayon*, 1, 1, January, 1855.

FUENTES MANUSCRITAS

Archivo general de la Nación Mexicana, México D.F.

Real Orden de 27 de octubre de 1786 [AGNM, Historia, vol. 527, exp. 14, fs. 42-43]

Instrucción que deberán observar los dos Delineadores o Dibujantes que de orden de S.M. han de servir con el ejercicio de su profesión en la expedición de Botánica, e Historia Natural de Nueva España [AGNM, Reales Cédulas, vol. 138, exp. 189, fs. 310-313]

Carta de Sessé desde la Habana [AGNM, Historia, vol. 461, exp. 7, f. 51v]

Carta de Vicente de la Cerda de 1804 [AGNM, Historia, vol. 465, exp. 19, fs. 9-9v]

Archivo Histórico Nacional, Madrid

Notice sur la vie littéraire de Mr. de Humboldt (sic), communiquée par lui même au Barón de Forell [AHN, Estado, leg. 4709]

British Library, Londres

Correspondence of Baron Leopold Adolph Ludwig von Orlich - Letters from Alexander von Humboldt [Mss Eur F335/14]

British Library, Asia, Pacific and Africa Collections [Shelfmark: WD237, Item number: 237]

Carta de Humboldt a Banks desde París, 19 de Diciembre de 1816. [Add MS 32440 (F126-127)].

Museo Nacional de Ciencias Naturales

Carta de Lagasca a Antonio Gutiérrez. Madrid, 22 de julio de 1819 [MNCN-fondo RJB, caja 10 (37)]

Natural History Museum, Londres

“Drawing Collection of Johann Georg Adam Forster (1754-1794)” [Zoology Special Collections, RARE BOOKS, 88, ff, F]

Real Biblioteca Patrimonio Nacional, Madrid

El Paraíso en el Nuevo Mundo. Comentario apologético, historia natural y peregrina de las Indias Occidentales, Islas de Tierra Firme del mar Océano [MC/1103 y MC/1104]

Real Jardín Botánico, Madrid

Escritos de Jerónimo Gil [RJB-V, 1, 1, 23, fs. 2v-3]

Oficio de Antonio Gutiérrez a Lagasca. Madrid, 31 de agosto de 1816. [RJB-I,24,7,8]

Carta de Echeverría a Lagasca. Sevilla, 19 de julio de 1820 [RJB-I,56,5,18]

Oficios de Antonio Gutiérrez a Lagasca y de Antonio Meneses y minuta de Lagasca. Madrid, 5 de agosto de 1818 y 6 y 8 de enero de 1819 [RJB-I,27,2,13 y I,28,2,12]

Royal Academy of Arts, Londres

Baron de Humboldt, Paris, to Monsieur Lawrence, 1816 [LAW/2/216]

Bn. de Humboldt, Paris, to Thomas Lawrence, 1823 [LAW/4/132]

Humboldt, to [Thomas] Lawrence, 1825 [LAW/4/380]

Alexandre Humboldt, Paris, [LAW/5/40]

Baron de Humboldt, to Sir Thomas Lawrence, 16 Jun 1828 [LAW/5/250]

Humboldt to Sir Thomas Lawrence [?1827] [LAW/5/251]

Wellcome Library, Londres

Miscellaneous notes by Humboldt, 1805-c.1855? [MS. 7093]

MATERIAL AUDIOVISUAL

"The Pleasure of finding things out (1981) A BBC Horizon/PBS Nova interview with the Nobel Prize winning physicist Richard P. Feynman". Disponible en línea, <http://www.bbc.co.uk/programmes/p018dvyg/clips> [último acceso 16/06/2015].

BIBLIOGRAFÍA

- ÁBALOS, Iñaki. *Atlas Pintoresco*, 2 vol, Madrid: Gustavo Gili, 2008.
- ACEVES, Patricia. “La difusión de la ciencia en la Nueva España en el siglo XVIII: la polémica en torno a las nomenclaturas de Linneo y Lavoisier”, *Quipu*, 4, 3, 1987, pp. 357-385.
- ADDISON, Joseph. *Los placeres de la Imaginación y otros ensayos de The Spectator*, Madrid: Visor, 1991.
- ADORNO, Theodor y HORKHEIMER, Max. *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid: Akal, 2003.
- AGUILAR PIÑAL, Francisco. *Bibliografía de Estudios sobre Carlos III y su época*, Madrid: CSIC, 1988.
- AGUIRRE, Emiliano. “Enciclopedia y museo mural del Perú en el siglo XVIII”, *Revista de la Real Academia de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales*, 101, 2, 2007, pp. 389-397.
- AINSA, Fernando. *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Madrid: Gredos, 1986.
- ALMEIDA de, Hermione y GILPIN, George. *Indian Renaissance: British Romantic Art and the Prospect of India*, London: Ashgate Publishing, 2006.
- ALPERS, Svetlana. *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*. London: Penguin Books, 1983.
- . *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*, Madrid: Hermann Blume, 1987.
- ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín “La civilización como modelo de vida en el Madrid del siglo XVIII”, *Revista de Dialectología y Tradiciones populares*, LVI, I, 2001, pp. 147-162.
- ÁLVAREZ, Raquel. “La obra de Francisco Hernández y su repercusión en las ciencias naturales”, *Asclepio*, XLVII, 2, 1995, pp.27-44.
- AMAYA, José Antonio. *Celestino Mutis y la Expedición Botánica*. Madrid: Debate, 1986.
- AMAYA, José Antonio y PUIG-SAMPER, Miguel Ángel. *Mutis al natural. Ciencia y Arte en el Nuevo Reino de Granada*, Bogotá: Museo Nacional de Colombia, 2008.
- ANDERSON, Benedict. *Imagined Communities*, London and New York: Verso, 1983.
- . *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*, México: FCE, 1993.
- ANDREWS, Malcolm. *The Search for the Picturesque: Landscape Aesthetics and Tourism in Britain, 1760- 1800*, Aldershot: Scolar, 1989.
- . (Ed.). *The Picturesque: Literary Sources and Documents*, 3 vols, Robertsbridge: Helm Information, 1994.

- APARICIO, Frances R. y CHÁVEZ-SILVERMAN, Susana (eds.). *Tropicalizations: Transcultural Representation of Latinidad*, Hanover: University Press of New England, 1997.
- ARCHER, Mildred. *Early Views of India. The Picturesque Journeys of Thomas and William Daniell 1786-1794*, London: Thames and Hudson, 1980.
- ARNALDO, Javier. *El concepto de estilo en el romanticismo alemán*. Tesis leída en la Universidad Autónoma de Madrid. Facultad de Filosofía y Letras, 1989
- . *Estilo y naturaleza: la obra de arte en el romanticismo alemán*, Madrid: Antonio Machado, 1990.
- ARNOLD, David. *The tropics and the traveling gaze: India, landscape, and science, 1800-1856*, Seattle: University of Washington Press, 2006.
- . *The Problem of Nature: Environment Culture and the Expansion of Europe*, Oxford: Blackwell, 1996.
- ASHFIELD, Andrew y BOLLA de, Peter (eds.). *The Sublime: A Reader in British Eighteenth-Century Aesthetic Theory*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- ASSUNTO, Rosario. *Naturaleza y razón en la estética del setecientos*, Madrid: Visor, 1989.
- AULLÓN de Haro, Pedro. *La sublimidad y lo sublime*, Madrid: Verbum, 2006.
- AVERY, Kevin J. "The Heart of the Andes Exhibited: Frederic E. Church's Window on the Equatorial World", *American Art Journal*, 18, 1, 1986, pp. 52–72.
- BAINES, Paul. *The Long 18th Century*, London: Arnold, 2004.
- BALLANTYNE, Andrew. "Genealogy of the Picturesque", *British Journal of Aesthetics*, 32, 1992, pp. 320-29.
- BARON, Frank. "From Alexander von Humboldt to Frederic Edwin Church: Voyages of Scientific Exploration and Artistic Creativity", *HiN*, VI, 10, 2005, pp. 2-15.
- BARROW, Ian J. *Making History, Drawing Territory: British Mapping in India, 1756-1905*, New Delhi: Oxford University Press, 2003.
- BAUDRILLARD, Jean. *Le système des objets*, Paris: Gallimard, 1968.
- BAXANDALL, Michael. *Pintura y vida cotidiana del renacimiento*, Gustavo Gili: Barcelona, 2000.
- BECK, Hanno. *Alexander Von Humboldt*. Traducción de Carlos Gerhard, México: FCE, 1971.
- BELAVAL, Y. "La filosofía alemana, de Leibniz a Hegel", en *Historia de la Filosofía*, vol. 7, Madrid: Siglo XXI, 1977.
- BENJAMIN, Walter. *The Arcades Project*. Cambridge- Mass.: Harvard University Press, 1999.
- BERGER, John. *Modos de ver*, Barcelona: Gustavo Gili, 2000.
- BERMINGHAM, Ann. *Learning to Draw. Studies in the Cultural History of a Polite and Useful Art*, Yale University Press, 2000.
- BIARD, Michel (dir.). *Les politiques de la Terreur 1793-1794*, Rennes: Presses Universitaires de Rennes et Paris, 2008.

- BIERMANN, Kurt-R. y SCHWARZ, Ingo. "Der Aachener Kongreß und das Scheitern der indischen Reisepläne Alexander von Humboldts", *HiN*, II, 2, 2001.
- BLACK, Jeremy. *The British and the Grand Tour*, London: Croom Helm, 1985.
- . *France and the Grand Tour*, New York: Palgrave Macmillan, 2003.
- . *Italy and the Grand Tour*, New Haven: Yale University Press, 2003.
- BLEIBERG, Germán. *Alejandro de Humboldt y España*. Tesis leída en la Universidad de Madrid (Archivo Histórico de la Universidad Complutense), 1958.
- BLEICHMAR, Daniela. *Visual culture in eighteenth-century natural history. Botanical illustrations and expeditions in the Spanish Atlantic*. Dissertation presented to Princeton University, January 2005.
- . *Visible Empire: Botanical Expeditions and Visual Culture in the Hispanic Enlightenment*, Chicago: University Of Chicago Press, 2012.
- . "Imágenes viajeras: La cultura visual y la historia natural ilustrada", en del Pino Díaz, Fermín (coord.). *El Quadro de historia del Perú (1799): un texto ilustrado del Museo Nacional de Ciencias Naturales (Madrid)*, Lima: Universidad Nacional Agraria "La Molina", 2014.
- BLEICHMAR, Daniela y MANCALL, P. (eds.). *Collecting across cultures. Material exchanges in the Early Modern Atlantic World*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2011.
- BLANNERHASSETT, Charlotte. *Madame de Staël: Her Friends, and Her Influence in Politics and Literature*, Vol. 3, New York: Cambridge University Press, 2013.
- BLOMLEY, Nicholas. "Landscapes of property", *Law & Society Review*, 32, 3, 1998, pp. 567-612.
- BLUNT, Wilfrid. *Linnaeus. The Compleat Naturalist*, London: Frances Lincoln, 2004.
- BODEI, Remo. *La forma de lo bello*, Madrid: Visor, 1998.
- BOURGUET, Marie-Noëlle. *Écriture du voyage et construction savante du monde: le carnet d'Italie d'Alexander von Humboldt*, Preprint 266, Berlin : Max-Planck-Inst. für Wissenschaftsgeschichte, 2004.
- BOZAL, Valeriano. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid: Visor, 2000.
- BROC, Numa. *Les montagnes au siècle des Lumières*, Paris: CTHS, 1991.
- BROCK, H.D. "Humboldt and the British: a note on the character of British science", *Annals of Science*, 50, 1993, pp. 365-372.
- BRUNETTA, Gian Piero. "El Dorado de los pobres: los viajes del icononauta", en *Memorias de la mirada*. Santander: Fundación Marcelino Botín, 2001, pp. 27-43.
- BUCK-MORSS, Susan. *The Dialectics of Seeing Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge-Massachusetts: MIT Press, 1989.
- BUELL, Lawrence. *The Environmental Imagination. Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture*, Harvard University Press, 1996.
- BURCKHARDT, Jacob. *La cultura del Renacimiento en Italia*, Barcelona: Iberia. 1984.

- BUSTAMANTE, Jesús: *La obra etnográfica y lingüística de Fray Bernardino de Sahagún*, Tesis leída en la Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia de América II, 1987.
- BUTTIMER, Anne. "Beyond Humboldtian science and Goethe's way of science: challenges of Alexander von Humboldt's geography", en *ERDKUNDE*, 55, 2, 2001, pp. 105-120.
- BUVELOT, Quentin (ed.). *Albert Eckhout, a Dutch artist in Brazil*, The Hague: Royal Cabinet of Paintings Mauritshuis and Zwolle - Waanders Publishers, 2004.
- CANIZARES-ESGUERRA, Jorge. *Nature, empire and nation. Explorations of the history of science in the Iberian world*, Stanford University Press, 2006.
- CARERI, Francesco. *El andar como práctica estética*, Gustavo Gili: Barcelona, 2002.
- CARO BAROJA, Julio. *Arte Visoria*, Barcelona: Tusquets, 1990.
- CARRETE, Juan y VILLENA, Elvira. *El grabado en el siglo XVIII. Joaquín José Fabregat. Valencia. Madrid. México*, Valencia: Generalitat Valenciana/ Consell Valencia de Cultura, 1990.
- CARUS, Carl Gustav. *Cartas y anotaciones sobre la pintura de paisaje. Diez cartas sobre la pintura de paisaje con doce suplementos y una carta de Goethe a modo de introducción*, Madrid: Visor, 1992.
- CASTRILLÓN ALDANA, Alberto. *Alejandro de Humboldt: del catálogo al paisaje. Expedición naturalista e invención de paisajes*, Medellín: Editorial Universidad de Antioquía, 2000.
- CASTRO MORALES, Federico. "Naturaleza, revelación y estética volcánica en Alexander von Humboldt", *Actas del simposio Alexander von Humboldt entre volcanes*, Sta. Cruz de Tenerife: Publicaciones Universidad de la Laguna, 2008, pp. 167-182.
- CERVERA FERNÁNDEZ, Isabel. Paisaje y Jardín en China, en *Ars Longa. Cuadernos de Arte*, 9-10, 2000, pp. 27-35.
- CHANEY, Edward. *The Evolution of the Grand Tour: Anglo-Italian Cultural Relations since the Renaissance*, London: Frank Cass Publishers, 1998.
- CHARD, Chloe y LANGDON, Helen. *Transports Travel, Pleasure, and Imaginative Geography 1600-1830*, Yale University Press, 1996.
- CHARMANTIER, Isabelle. "Carl Linnaeus and the Visual Representation of Nature", en *Historical Studies in the Natural Sciences*, 41, 4, pp. 365-404.
- CHEETHAM, Mark A. *Revision and Exploration. German Landscape Depiction and Theory in the Late 18th Century*. Thesis dissertation presented to University College London, 1982.
- CLARK, Rex y LUBRICH, Oliver. *Cosmos and colonialism: Alexander von Humboldt in cultural criticism*, New York: Berghahn Books, 2012.
- COMBS STUEBE, Isabel. *The Life and Works of William Hodges*, New York and London: Garland Publishing, 1979.
- COOK, Alejandra. "Jean-Jacques Rousseau's Anticipation of Humboldt's Plant Geography", en *Alexander von Humboldt: From the Americas to the Cosmos*, New York: Bildner Center for Western Hemisphere Studies - City University of New York, 2005, pp. 387-40.

- COOPER, James F. *Knights of the Brush: The Hudson River School and the Moral Landscape*, New York: Hudson Hills Press, 1999.
- COPLEY, Stephen y GARSIDE, Peter. (eds.). *The Politics of the Picturesque: Literature, Landscape, and Aesthetics Since 1770*, Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1994.
- CORBERA, Manuel. “Ciencia, Naturaleza y Paisaje en Alexander von Humboldt”, *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*, 64, 2014, pp. 37-64.
- COSGROVE, Denis. *Mappings*, London: Reaktion Books, 1999.
- . *Geography and vision: seeing, imagining and representing the world*, London and New York: I.B. Tauris, 2008.
- CRANE, Nicholas. *Mercator: The Man Who Mapped the Planet*, London: Weidenfeld and Nicholson, 2002.
- CRARY, Jonathan. *Las técnicas del observador. Visión y Modernidad en el Siglo XIX*, Murcia: Cendeac, 2008.
- . *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*, Madrid: Akal, 2008.
- CROWLEY, John E. *Imperial Landscapes. Britain's Global Visual Culture, 1745-1820*, New Haven: Yale University Press, 2011.
- DANCE, Peter. *The Art of Natural History*, New York: Arch Cape Press, 1990.
- DASSOW-WALLS, Laura. *The Passage to Cosmos: Alexander von Humboldt and the Shaping of America*, Chicago: University of Chicago Press, 2009.
- DASTON, Lorraine. “On Scientific Observation”, *Isis*, 99, 1, 2008, pp. 97-110.
- DASTON, Lorraine y GALISON, Peter. “The Image of Objectivity”, *Representations*, Special Issue: Seeing Science, 40, 1992, pp. 81-128.
- . *Objectivity*, London: Zone Books, 2007.
- DASTON, Lorraine y PARK, Katharine. *Wonders and the order of Nature, 1150-1750*, New York: Zone Books, 1998.
- DE TERRA, Helmut. *Humboldt: Su vida y su época*, México: Editorial Grijalbo, 1956.
- DEBARBIEUX, Bernard. “Figures et Unité de l’idée de montagne chez Alexandre von Humboldt”, en *Cybergeog: European Journal of Geography*, 2012. En línea, <http://cybergeog.revues.org/25486> [último acceso: 10/08/2015]
- DEL PINO DIAZ, Fermín (coord.). *El Quadro de historia del Perú (1799): un texto ilustrado del Museo Nacional de Ciencias Naturales (Madrid)*, Lima: Universidad Nacional Agraria La Molina, 2014.
- DEL PINO DIAZ, Fermín y GONZÁLEZ-ALCALDE, Julio. “El Quadro del Reyno del Perú (1799): un importante documento madrileño del siglo XVIII”, *Anales del Museo de América*, XX, 2012, pp. 65-87.
- DEPETRIS, Carolina. “Arte y ciencia en el viaje pintoresco de Frédéric de Waldeck”, *Península*, 4, 2, 2009, pp. 13-31.
- DERRIDA, Jacques. *Limited Inc*, Evanston, IL: Northwestern University Press, 1988.

DETTELBACH, Michael. "Humboldtian Science", en Jardine, N.; Secord, J.A. y Spary, E.C. (eds.). *Cultures of Natural History*, Cambridge: Cambridge University Press, 1996, pp. 287-304.

———. "Alexander von Humboldt between Enlightenment and Romanticism", *Northeastern naturalist*, 8, 2001, pp. 9 -20.

DEWEY, Clive. "Figures in a Landscape: Anglo-Indian Art", *Modern Asian Studies*, 16, 4, 1982, pp. 683-697.

DIAMOND, Jared. *Colapso: por qué unas sociedades perduran y otras desaparecen*, Madrid: Debate, 2006.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *La imagen superviviente*, Madrid: Abada, 2009.

———. *Atlas, o como llevar el mundo a cuestas*, Madrid: TF Editores/Museo Reina Sofía, 2010.

DIEGO, Estrella de. *Contra el mapa: disturbios en la geografía colonial de occidente*, Madrid: Siruela, 2008.

———. *Rincones de postales*, Madrid: Cátedra, 2014.

DIENER, Pablo, "La pintura de paisaje entre los artistas viajeros", en VV.AA. *Viajeros europeos del siglo XIX en México*. México: Fomento Cultural Banamex, 1996.

———. "El México pintoresco", en Aguilar, A.(ed.) *Pintor viajero del siglo XIX. Carl Nebel*, México: Artes de México, 2006, pp. 34-47.

———. "Lo pintoresco como categoría estética en el arte de viajeros: apuntes para la obra de Rugendas", *HISTORIA* 40, II, 2007, pp. 285-309.

DYM, Jordana y OFFEN, Karl (eds.). *Mapping Latin America: A Cartographic Reader*, Chicago: University of Chicago Press, 2011.

DRIVER, Felix. *Geography Militant: Cultures of Exploration and Empire*. Oxford: Blackwell, 2001.

———. "Imaginative Geographies", en Cloke, P.; Crang, P. y Goodwin, M. *Introducing Human Geographies*, New York: Routledge, 2013, pp. 144-155.

DRIVER, Felix y MARTINS, Luciana (eds.). *Tropical Visions in an Age of Empire*, Chicago and London: University of Chicago Press, 2005.

DURAND, Asher B. *Cartas sobre la pintura de paisaje (1855)*, Madrid : Fundación Juan March, 2011.

DUVIOLS, Jean-Paul. *L'Amérique espagnole vue et rêvée: les livres de voyages de Christophe Colomb à Bougainville*, París: Promodis, 1985.

DYCK, Dorothy. *The development of the Picturesque and the Knight-Price-Repton Controversy*. Thesis dissertation presented to the Department of Art History in McGill University, Montreal, 1991.

ECO, Umberto. *Historia de las tierras y los lugares legendarios*. Traducción de María Pons, Barcelona: Lumen, 2013.

EDELSTEIN, Dan. *The Enlightenment: A Genealogy*, Chicago: University of Chicago Press, 2010.

ELKINS, James. *Theorizing Visual Studies: Writing Through the Discipline*, Routledge, 2013.

- ELLIOTT, John H. *The Old World and the New, 1492-1650*, Cambridge: Cambridge University Press, 1970.
- ELSNER, John y CARDINAL, Roger. *Cultures of Collecting*, London: Reaktion Books, 1994.
- ENZENSBERGER, Ulrich. *Georg Forster. Ein Leben in Scherben*, München: Dtv, 1996.
- ETTE, Ottmar. "Un 'espíritu de inquietud moral'. Humboldtian Writing: Alexander von Humboldt y la escritura en la modernidad", *Cuadernos Americanos*, XIII, 4, 76, 1999, pp.16-43.
- . "Las dimensiones del saber (geográfico). Los cuadros de la cultura de Alexander von Humboldt", en Cuesta Domingo, Mariano y Rebok, Sandra. *Alexander von Humboldt: estancia en España y viaje americano*, Madrid, Real Sociedad Geográfica- CSIC, 2008, pp. 299-324.
- . *Literatura en movimiento. Espacio y dinámica de una escritura transgresora de fronteras entre Europa y América*, Madrid: CSIC, 2008.
- . *Alexander von Humboldt und die Globalisierung. Das Mobile des Wissens*, Frankfurt am Main - Leipzig: Insel Verlag, 2009.
- FAAK, Margot (ed.). *Alexander von Humboldt. Reise auf dem Rio Magdalena, durch die Anden und durch Mexiko*. Tomo 8, Berlin: Akademie-Verlag, 1986. Edición española en proceso de pruebas para su publicación.
- FARINELLI, Franco. *L'invenzione della Terra*, Palermo: Sellerio, 2007.
- . "El don de Humboldt: el concepto de paisaje", en Copeta, Clara y Lois, Rubén. *Geografía, paisaje e identidad*, España: Biblioteca Nueva, 2009, pp. 43-50.
- FORSTER, Georg. *Reise um die Welt: Illustriert von eigener Hand*, Frankfurt am Main: Eichborn Verlag, 2007.
- FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*, Argentina: Siglo XXI Editores, 1968.
- . *L'archéologie du savoir*, Paris: Gallimard, 1969.
- . *La arqueología del saber*, México: Siglo XXI, 1979.
- . "Questions of Geography", en Gordon, Colin (ed.). *Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972–1977*, New York: Pantheon, 1987, pp. 63-77.
- . "¿Qué es la Ilustración?", en *Saber y Verdad*, Madrid: Ediciones de la Piqueta, 1991, pp. 197-207.
- FOWKES, Beth. *Picturing Imperial Power: Colonial Subjects in Eighteenth-century British Painting*, Durham: Duke University Press, 1999.
- FREIXA, Consol. "Imágenes y Percepción de la Naturaleza en el viajero Ilustrado", *Scripta Nova. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, 1999, 3, 42, pp. 1-10.
- FRÍAS Marcelo. *Tras el Dorado Vegetal. José Celestino Mutis y la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada*, Sevilla: Diputación Provincial, 1994.

- GALERA, Andrés. *La Ilustración española y el conocimiento del Nuevo Mundo. Las Ciencias Naturales en la Expedición Malaspina (1789-1794): La labor científica de Antonio Pineda*, Madrid: CSIC, 1988.
- GARCÍA, María Patricia. “Los dibujos de Gregorio Vásquez Ceballos: una colección de 106 piezas fundamental para el estudio del arte colonial”, *Revista Credencial Historia*, 138, Junio 2001. En línea, <http://www.banrepcultural.org/node/32699> [último acceso: 18/02/ 2015].
- GARCÍA CÁRCEL, Ricardo. *La leyenda negra. Historia y opinión*, Madrid: Alianza, 1992.
- GARCÍA GUINEA, J. (coord.) *La expedición mineralógica de los hermanos Heuland a Chile y Perú (1795-1800)*, Madrid: Museo Nacional de Ciencias Naturales, 1987.
- GARCÍA, Yaiza. *Memoria del nuevo mundo: imágenes para grabar de la expedición botánica de Sessé y Mociño (1787-1803)*, Tesis Doctoral leída en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, 2011.
- GARFIELD, Simon. *En el mapa. De cómo el mundo adquirió su aspecto*, Madrid: Taurus, 2013.
- GARRIDO, Elisa y PUIG-SAMPER, Miguel Ángel. “Alexander von Humboldt: notas sobre su diario a Inglaterra con Georg Forster”, en Calvo, Luis; Girón, Álvaro y Puig-Samper, Miguel Ángel (eds.). *Naturaleza y Laboratorio*, Residència d'investigadors - CSIC: Barcelona, 2013, pp. 71-92.
- GARVEY, John. *William Daniell's Isle of Skye and Raasay: An Artist's Journey in 1815*, Leicester: Troubador Publishing Ltd, 2009.
- GASCOIGNE, John. *Joseph Banks and the English Enlightenment: Useful Knowledge and Polite Culture*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- GERBI, Antonello. *La disputa del Nuevo Mundo*, Mexico: FCE, 1995.
- GLACKEN, Clarence J. *Traces on the Rhodian Shore: Nature and Culture in Western Thought from Ancient Times to the End of the Eighteenth Century*, Berkeley: University of California Press, 1967.
- GODLEWSKA, Anne Marie Claire. “From Enlightenment Vision to Modern Science? Humboldt's Visual Thinking”, en Livingstone, David N. y Withers, Charles J. *Geography and Enlightenment*, Chicago: University of Chicago Press, 1999, pp. 236-275.
- GOMBRICH, Ernst. *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, New York: Princeton University Press, 2000.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Gaspar. *Los Viajeros de la Ilustración*, Madrid: Alianza, 1974.
- GÓMEZ, Luis Ángel. *Un imperio en la vitrina: el colonialismo español en el Pacífico y la exposición de Filipinas de 1887*, Madrid: CSIC, 2003.
- GÓMEZ MENDOZA, Josefina; SANZ HERRAIZ, Concepción. “De la biogeografía al paisaje en Humboldt: Pisos de vegetación y paisajes andinos equinocciales”, *Población & Sociedad*, 17, 2010, pp. 29-57.

GÓMEZ-MENDOZA, Josefina; ORTEGA, Nicolás y MUÑOZ, Julio. *El pensamiento geográfico: estudio interpretativo y antología de textos: (de Humboldt a las tendencias radicales)*, Madrid: Alianza Editorial, 1982

GONZÁLEZ, Beatriz. "La escuela de Humboldt: Los pintores viajeros y la nueva concepción del paisaje", *Credencial Historia*, 122, 2000. En línea: <http://www.banrepcultural.org/node/32550> [último acceso: 30/09/2015]

———. "La escuela de paisaje de Humboldt", en Holl, Frank. *El regreso de Humboldt*, Quito: Imprenta Mariscal, 2001, pp. 87-90.

GONZÁLEZ, José Antonio. *El Orientalismo desde el Sur*, Sevilla: Anthropos, 2006.

GRAS BALAGUER, Menene. *El romanticismo como espíritu de la modernidad*, Barcelona: Montesinos Editor, 1983.

GREDILLA, Apolinar Federico. *Biografía de José Celestino Mutis: con la Relación de su viaje y estudios practicados en el Nuevo reino de Granada*, Valladolid: Maxtor, 2009.

GREPPI, Claudio. "On the Spot: Travelling Artists and the iconography inventory of the world, 1769-1859", en Driver, Felix y Martins, Luciana. *Tropical Visions in an Age of Empire*, London: University of Chicago Press, 2005, pp. 23-42.

GROESEN, Michiel. *The De Bry collection of voyages (1590-1634): editorial strategy and the representations of the overseas world*. Thesis Dissertation presented to University of Amsterdam, 2007.

———. *The Representations of the Overseas World in the De Bry Collection of Voyages (1590-1634)*, Leiden: Brill, 2008.

GROVE, Richard. *Green Imperialism: Colonial Expansion, Tropical Island Edens and the Origins of Environmentalism 1600–1860*, Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

HABERMAS, Jürgen. *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública*, Barcelona: Gustavo Gili, 2014.

HAGEN Hein, Wolfgang (ed.). *Alexander von Humboldt: la vida y la obra*, C.H. Ingelheim am Rhein: Boehringer Sohn, 1987.

HAMPE, Theodoro. "Carlos Montúfar y Larrea (1780-1816) el quiteño compañero de Humboldt", *Revista de Indias*, 2002, LXII, 226, pp. 711-720.

——— (ed.). *Das Trachtenbuch des Weiditz von seinen Reisen nach Spanien (1529) und den Niederlanden (1531/32)*, Berlin y Leipzig: Walter de Gruyter, 1927.

HAMY, Ernest-Théodore. *Lettres américaines d'Alexandre de Humboldt (1798-1807) précédées d'une notice de J.-C. Delamétherie et suivies d'un choix de documents en partie inédits*, Paris: E. Guilmoto, 1905.

HARPPRECHT, Klaus. *Georg Forster oder Die Liebe zur Welt. Eine Biographie*, Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verla, 1987.

HARRISON, Robert P. *Forests: The Shadows of Civilization*, IL: University of Chicago Press, 1993.

- HENSHAW, Robert E. (ed.). *Environmental History of the Hudson River: Human Uses That Changed the Ecology, Ecology That Changed Human Uses*, Albany: State University of New York Press, 2011.
- HENTSCHEL, Klaus. *Visual Cultures in Science and Technology: A Comparative History*, Oxford: Oxford University Press, 2014.
- HERNÁNDEZ NAVARRO, Miguel Ángel. *El archivo escotómico de la modernidad. Pequeños pasos para una cartografía de la visión*, Madrid: Ayuntamiento de Alcobendas, 2007.
- HERRERA, Marta. “Las ocho láminas de Humboldt sobre Colombia en Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América (1810)”, en *HiN*, XI, 20, 2010, pp.85-120.
- HIPPLE, Walter John. *The Beautiful, the Sublime and the Picturesque in Eighteenth-Century British Aesthetic Theory*, Carbondale: Southern Illinois University Press, 1957.
- HOEPPE, Götz. *Why the Sky Is Blue: Discovering the Color of Life*, New Jersey: Princeton University Press, 2007.
- HOLL, Frank (ed.). *Alejandro de Humboldt: Una nueva visión del mundo*, Madrid: Lunverg, 2006.
- HOLL, Frank y FERNÁNDEZ PEREZ, Joaquín. *El mundo de Alexander von Humboldt: antología de textos*, Madrid: Lunverg Editores- Caja Madrid- Jardín Botánico, 2002.
- HOOCK-DEMARLE, Marie-Claire. “Le paysage allemand revisité : lectures du paysage dans les «Ansichten vom Niederrhein » de Georg Forster (1791)”, *Revue germanique internationale*, 7, 1997, pp. 101-111.
- HOWAT, John K. *American Paradise: The World of the Hudson River School*, New York: Metropolitan Museum of Art, 1987.
- . *The Hudson River and Its Painters*, New York: American Legacy Press, 1972.
- HUNTINGTON, David Carew. *Frederic Edwin Church, 1826-1900: painter of the Adamic new world myth*. Thesis dissertation presented to Yale University, 1960.
- HUSSEY, Christopher. *The Picturesque: Studies in Points of View*, London: Frank Cass, 1967.
- IMPEY, Oliver R y MACGREGOR, Arthur (eds.). *The Origins of Museums. The Cabinet of Curiosities in the Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*, Oxford: Clarendon Press, 1985.
- JACOBS, Michael. *The Painted Voyage: Art, Travel and Exploration, 1564 – 1875*, London: British Museum Press, 1995.
- JAHN, Ilse y LANGE, Fritz G. (eds.). *Die Jugendbriefe Alexander von Humboldts 1787-1799*, Berlin: Akademie Verlag, 1973.
- JAY, Martin. “Regímenes escópicos de la modernidad”, en *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*, Barcelona: Paidós, 2003, pp. 221-252.
- JONGH, Eddy de. *Questions of Meaning: Theme and Motif in Dutch Seventeenth Century Painting*, Leiden: Primavera Pers, 2000.

- JUDERÍAS, Julián. *La leyenda negra. Estudios acerca del concepto de España en el extranjero*, Salamanca: Junta de Castilla y León, 2003.
- KEIGHREN, Innes et. al. "Writing the truth: claims to credibility in exploration and narrative", en *Travels Into Print: Exploration, Writing, and Publishing with John Murray (1773–1859)*, Chicago: University of Chicago Press, 2015.
- KEMP, Martin. *The Science of Art: Optical Themes in Western. Artfrom. Brunelleschi to Seurat*, New Haven: Yale University Press, 1990.
- . *Visualizations: The Nature Book of Art and Science*, Oxford: Oxford University Press, 2000.
- . *Leonardo da Vinci: Experience, Experiment, and Design*, Princeton University Press, 2006.
- KENNEDY, Dane (ed.). *Reinterpreting Exploration: The West in the World*, New York: Oxford University Press, 2014.
- KLENCKE, Hermann. *Alexander von Humboldt: Ein biographisches Denkmal*, Leipzig: Spamer, 1851.
- KLONK, Charlotte. *Science and the Perception of Nature. British Landscape Art in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, New Haven: Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 1996.
- KOHUT, Karl y PIETSCHMANN, Horst. *Alemania y México. Percepciones mutuas en impresos*, México: Universidad Iberoamericana, 2005.
- KÖLBEL, Bernd et al. "Das Fragment des englischen Tagebuches von Alexander von Humboldt", en *HiN*, IX, 16, 2008.
- KOYRÉ, Alexandre. *Del mundo cerrado al universo infinito*, Madrid: Siglo XXI editores, 1984.
- KRISTELLER. *El pensamiento renacentista y las artes*, Madrid: Taurus, 1986.
- KÜGELGEN, Helga von. "La alegoría del frontispicio del viaje de Humboldt y Bonpland", en Holl, Frank (coord.). *Alejandro de Humboldt en México*, México: Secretaría de Hacienda y Crédito Público/Instituto Nacional de Antropología e Historia/Instituto Goethe, 1997, pp. 165-182.
- . "Klassizismus und vergleichendes Sehen in den Vues des Cordillères", *HiN*, X, 19, 2009, pp. 105-120.
- KUHN, Thomas. *The structure of scientific revolutions*, Chicago: University of Chicago Press, 1962.
- . *La estructura de las revoluciones científicas*. México: FCE, 2004.
- KUTZINSKI, Vera; ETTE, Ottmar y DASSOW-WALLS, Laura. *Alexander von Humboldt and the Americas*, Berlin: Edition Tranvia, 2012.
- KWA, Chunglin. "Alexander von Humboldt's invention of the natural landscape", *The European Legacy: Toward New Paradigms*, 10, 2, 2005, pp. 149-162.
- LABASTIDA, Jaime. "Las aportaciones de Humboldt a la antropología mexicana", en *Vistas de las Cordilleras y Monumentos de los Pueblos Indígenas de América*, Mexico: Siglo XXI, 1995, pp. I-XXVIII.
- . *Humboldt ciudadano universal*. México: Siglo XXI Editores, 1999.

- LAFUENTE, Antonio y MAZUECOS, Antonio. *Los Caballeros del Punto Fijo*, Barcelona: Ed. del Serbal-CSIC, 1987.
- LAFUENTE, Antonio y SALA, José. *Ciencia colonial en América*, Madrid: Alianza, 1992.
- LEASK, Nigel. *Curiosity and the Aesthetics of Travel Writing, 1770–1840: 'From an Antique Land'*, Oxford: Oxford University Press, 2002.
- LEFEBVRE, Henri. *State, Space, World. Selected essays*, Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2009.
- LENNOX, Sara. "Beyond Eurocentrism", *German Quarterly*, 78, 4, 2005, pp. 516-520.
- LEVIN, Michael David. *Modernity and the Hegemony of Vision*, Berkeley: University of California Press, 1993.
- LÓPEZ SÁNCHEZ, José María. *Los refugios de la derrota. El exilio científico e intelectual republicano de 1939*, Madrid: La Catarata-CSIC, 2013.
- LÖSCHER, Renate. *Lateinamerikanische Landschaftsdarstellungen der Maler aus dem Umkreis von Alexander von Humboldt*. Thesis Dissertation presented to Technische Universität Berlin, 1976.
- . "Influencia significativa de Humboldt sobre la representación artística de Latinoamérica en el siglo XIX", en *Alexander von Humboldt. Inspirador de una nueva ilustración de América. Artistas y científicos alemanes en Sudamérica y México*. Exposición del Instituto Ibero-Americano, Berlín: Patrimonio Cultural Prusiano, 1988.
- . "Alexander von Humboldt als Initiator eines künstlerisch-wissenschaftlichen Amerikabildes". En: *Amerika 1492-1992. Neue Welten- Neue Wirklichkeiten*. Braunschweig: Westermann, 1992.
- LUBOWSKY, Alicia. *The picture of nature: Alexander von Humboldt and the tropical American landscape*. Thesis dissertation presented to New York University, 2009.
- . "A comparative analysis of the landscape aesthetics of Alexander von Humboldt and John Ruskin", *British Journal of Aesthetics*, 51, 3, 2011, pp. 321-333.
- LUBRICH, Oliver. "Como antiguas estatuas de bronce. Sobre la disolución del clasicismo en la Relación histórica de un viaje a las regiones equinocciales del nuevo mundo, de Alejandro de Humboldt", *Revista de Indias*, vol. LXI, 223, 2001, pp. 749-763.
- . "Egipcios por doquier. Alejandro de Humboldt y su visión 'orientalista' de América", *HiN*, III, 5, 2002, p. 5-28.
- . "[M]on extrême répugnance à écrire la relation de mon voyage. Alejandro de Humboldt deconstruye la relación de viaje", *HiN*, IV, 7, 2003. En línea: <https://www.uni-potsdam.de/romanistik/hin/hin7/lubrich.htm> [último acceso: 10/09/2015]
- MACDONALD, Simon. "To shew virtue its own image: William Hodges's the effects of peace and the Consequences of War, 1794–1795", *The British Art Journal*, 9, 1, 2008, pp. 57–66.
- MACGILLIVRAY, William (ed.). *The life, travels, and researches of Baron Humboldt*, Edinburgh: Nelson, 1860.

- MACGREGOR, Arthur. *Curiosity and Enlightenment: Collectors and Collections from the sixteenth to the nineteenth century*, New Haven and London: Yale University Press, 2007.
- MADERUELO, Javier. *Nuevas visiones de lo pintoresco. El paisaje como arte*, Tegui: Fundación César Manrique, 1996.
- . *El paisaje. Génesis de un concepto*, Madrid: Abada, 2005.
- . “La mirada pintoresca”, *Quintana. Revista de Estudos do Departamento de Historia da Arte*, 11, 2012, pp. 79-90.
- MAGEE, Judith. *The Art of Nature*, London: Natural History Museum, 2009.
- MAHAJAN, Jagmohan. *Picturesque India: sketches and travels of Thomas and William Daniell*, New Delhi: Lustre press, 1983.
- MALDONADO, Luis. *Ciencia en la penumbra: el Jardín Botánico de Madrid en los orígenes del liberalismo, 1808-1834*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2013.
- MANGUEL, Alberto y GUADALUPI, Gianni. *Breve guía de lugares imaginarios*, Madrid: Alianza Editorial, 2004.
- MANTHORNE, Katherine. *Creation and Renewal: Views of Cotopaxi by Frederic Edwin Church*, Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1985.
- . *Tropical Renaissance: North American Artists Exploring Latin America, 1839-1879*, Washington, D.C.: Smithsonian Institution Press, 1989.
- MARCAIDA, José Ramón. *Juan Eusebio Nieremberg y la ciencia del Barroco: Conocimiento y representación de la naturaleza en la España del siglo XVII*. Tesis doctoral leída en la Universidad Autónoma de Madrid, 2011.
- . *Arte y Ciencia en el Barroco Español*, Madrid: Marcial Pons, 2014.
- MARCAIDA, José Ramón y PIMENTEL, Juan. “Dead Natures or Still Lives? Science, Art and Collecting in the Spanish Baroque”, en Bleichmar, D. y Mancall, P. (eds.). *Collecting across cultures. Material exchanges in the Early Modern Atlantic World*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2011, pp. 99-115.
- MARTER, Joan M. (ed.). *The Grove Encyclopedia of American Art*, vol.1, Oxford & New York: Oxford University Press, 2011.
- MARTÍNEZ DE PISÓN, Eduardo. *Miradas sobre el paisaje*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2009.
- . “Reflexiones sobre el Paisaje”, en Ortega y Cantero, Nicolás (ed.). *Estudios sobre Historia del Paisaje Español*, Serie Estudios Historia y Paisaje, Madrid: Los libros de la Catarata, 2002.
- MARTINS, Luciana de Lima. “The Art of Tropical Travel, 1768–1830,” en Ogborn, Miles y Withers, Charles (eds.). *Georgian Geographies*, Manchester: Manchester University Press, 2004.
- MASON, Peter. *Deconstructing America. Representations of the Other*, London: Editorial Routledge, 1990.
- . “From Presentation to Representation: Americana in Europe”, *Journal of the History of Collections*, 6, 1, 1994, pp. 1-20.

- . *Infelicities: Representations of the Exotic*, Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998.
- . *The Lives of Images*, London: Reaktion Books, 2001.
- MATTOS, Claudia. "Landscape Painting between Art and Science" en *Alexander von Humboldt: From the Americas to the Cosmos*, New York: Bildner Center for Western Hemisphere Studies - City University of New York, 2005, pp. 141-155.
- MCINTYRE, Ian. *Joshua Reynolds. The Life and Times of the First President of the Royal Academy*, London: Allen Lane- Penguin Books, 2003.
- MELÓN Y RUIZ DE GORDEJUELA, Armando. *Alejandro de Humboldt: Vida y Obra*, Madrid: Clavileño, 1960.
- METZ, Christian. *El significante imaginario. Psicoanálisis y cine*, Barcelona: Paidós, 2001.
- MEYERS, Kenneth. *The Catskills: Painters, Writers and Tourists in the Mountains 1820-1895*, New York: The Hudson River Museum of Westchester, 1987.
- MICHELL, George y MARTINELLI, Antonio. *India: Yesterday and Today. Aquatints by Thomas & William Daniell, an Exhibition to Celebrate 200 Years of India's Architectural and Topographical Heritage*, Shrewsbury: Quiller Publishing, 2000.
- MILLER, Angela. *The Empire of the Eye: Landscape Representation and American Cultural Politics, 1825-1875*, London: Cornell University Press, 1993.
- MINGUET, Charles. *Alexandre de Humboldt, historien et géographe de l'Amérique espagnole (1799-1804)*, Paris: Maspero, 1969.
- MINGUET, Charles y DUVIOLS, Jean-Paul. "Una obra maestra del americanismo", en *Vistas de las Cordilleras y Monumentos de los Pueblos Indígenas de América*, México: Siglo XXI, 1995.
- MISCH, Jürgen. "Ciencia y Estética. Reflexiones en torno a la presentación científica y la representación artística de la naturaleza en la obra de Alexander von Humboldt", en Cuesta, Mariano y Rebok, Sandra. *Alexander von Humboldt estancia en España y viaje americano*, Madrid: Real Sociedad Geográfica- CSIC, 2008, pp. 285-288.
- MITCHELL, W.J. T. *Landscape and Power*, London: Routledge, 1994.
- . *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- . "Mostrando el ver: una crítica a la cultura visual", *Estudios visuales*, 1, 2003, pp. 17-40.
- MOLINA, Álvaro. "La misión de la historia en el XVIII español. Arte y cultura visual en la imagen de América", *Revista de Indias*, 2005, LXV, 235, pp. 651-682.
- MONK, Samuel H. *The Sublime: A Study of Critical Theories in Eighteenth Century England*, New York: Modern Language Association of America, 1935.
- MORÁN, Miguel y CHECA, Fernando. *El Coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galleria de pinturas*, Madrid: Cátedra, 1985.
- MORENO, Roberto. *La primera cátedra de botánica en México*, México: SMHCT, 1988.

- MORENO, Segundo E. y BORCHART, Christiana. “Las catorce láminas relativas al Ecuador en la obra *Vues des Cordillères et Monumens des Peuples Indigènes de l’Amérique* de Alexander von Humboldt”, *HiN*, XI, 20, 2010, pp. 42-74.
- MOXEY, Keith. “Nostalgia de lo real. La problemática relación de la historia del arte con los estudios visuales”, *Estudios Visuales*, 1, 2003, pp. 41-59.
- MUENSTERBERGER, Werner. *Collecting: An Unruly Passion: Psychological Perspectives*, New York: Harcourt - Brace & Company, 1994.
- MÜLLER, Christoph. “Los diarios de viajes y las Bellas Artes. Del dibujo ilustrador a la obra artística autónoma”, en Musser, Ricarda(ed.). *El viaje y la percepción del otro: viajeros por la península ibérica y sus descripciones (siglos XVIII y XIX)*, Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2011, pp.109-118.
- NAGEL, Thomas. *The view from nowhere*, New York: Oxford University Press, 1989.
- NAYAR K., Pramod. “The rethoric of ruin. William Hodges’ India”, en *1650-1850: Ideas, Aesthetics, and Inquiries in the Early Modern Era*, 15, 2008, pp. 75-106.
- NICHOLSON, Marjorie H. *Mountain Gloom and Mountain Glory: The Development of the Aesthetics of the Infinite*, Ithaca: Cornell University Press, 1959.
- NICKELSEN, Karin. “Draughtsmen, Botanists and Nature: Constructing Eighteenth Century Botanical Illustrations”, *Studies in History and Philosophy of Science*, 37, 1, 2006, pp. 1-25.
- NICOLSON, Malcolm. “Alexander von Humboldt, Humboldtian science, and the origins of the study of vegetation”, *History of Science*, 25, 1987, pp. 167-194.
- NOGUÉ, Joan. *La construcción social del paisaje*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- NOVAK, Barbara. *American Painting of the Nineteenth Century, Realism, Idealism, and the American Experience*, New York, Washington and London: Praeger, 1969.
- . *Nature and Culture: American Landscape and Painting 1825-1875*, New York: Oxford University Press, 1980.
- . “American Landscape: Changing Concepts of the Sublime”, *American Art Journal*, 4, 1, 1972, pp. 36-42.
- NOVAK, Barbara; MANTHORNE, Katherine E. y GARCÍA FELGUERA, María de los Santos. *Explorar el Edén. Paisaje americano del siglo XIX*, Madrid: Fundación Colección Thyssen, 2000.
- NYGREN, Edward J. “From View to Vision”, en Edward J. Nygren et al. *Views and Visions: American Landscape before 1830*, Washington D.C.: The Corcoran Gallery of Art, 1986.
- OCHOA, John A. *The Uses of Failure in Mexican Literature and Identity*, Austin: University of Texas, 2004.
- OKIHIRO, Gary Y. *Pineapple Culture: A History of the Tropical and Temperate Zones*, Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 2009.
- ORTEGA CANTERO, Nicolás. “Naturaleza y cultura en la visión geográfica moderna del paisaje”, en *Naturaleza y cultura del paisaje*, Madrid: Fundación Duques de Soria - UAM, 2004, pp. 9-35.

- . “Nota preliminar”, en Humboldt, Alexander von. *Vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América*, Madrid: Marcial Pons, 2012, pp. 11-16.
- . “El lugar del paisaje en la geografía moderna”, en *Estudios Geográficos*, LXXI, 269, julio-diciembre 2010, pp. 367-393.
- OUTRAM, Dorinda. “On being Perseus: travel and truth in the Enlightenment” en Wither, C. y Livingstone, D. (eds.). *Geography in the Enlightenment*, Chicago: Chicago University Press, 1999, pp. 281-294.
- . *Panorama de la Ilustración*, Barcelona: Blume, 2008.
- PAGDEN, Anthony. *European Encounters with the New World: From Renaissance to Romanticism*, New Haven: Yale University Press, 1993.
- . “¿Qué es la Ilustración?”, en *Eunomía: Revista en Cultura de la Legalidad*, 8, 2015, pp. 3-14.
- PANNABECKER, J. R. “Diderot, Rousseau, and the mechanical arts: Disciplines, systems, and social context”, en *Journal of Industrial Teacher Education*, 33, 4, 1996, pp. 6-22.
- PEARCE, Susan. *On Collecting: An Investigation into Collecting in the European Tradition*, Londres: Routledge, 1995.
- PÉAUD, Laura. “Le voyage asiatique de Humboldt. Les interactions savoir-pouvoir au prisme de la fabrique géographique moderne”, en *Trajectoires*, 6, 2012. En línea, <http://trajectoires.revues.org/941> [último acceso: 13 de agosto de 2015].
- PELAYO, Francisco (ed.). *Pehr Löfling y la expedición al Orinoco 1754-1761*, Madrid: Turner, 1990.
- . *Las teorías geológicas y paleontológicas durante el siglo XIX*, Madrid: Akal, 1992.
- PELLICER, Rosa. “Continens Paradisi: el Libro segundo de El Paraíso en el Nuevo Mundo de Antonio de León Pinelo”, en *América sin Nombre*, 13-14, 2009, pp. 30-36.
- PÉREZ, Joseph. *La Légende noire de l'Espagne*, Paris: Fayard, 2009.
- PÉREZ ARBELÁEZ, Enrique. *José Celestino Mutis y la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada*, Bogotá: ICH, 1983.
- PERTINAZ, Doc. *Homo Collector: Museos insólitos, colecciones extravagantes, coleccionistas excéntricos*, Barcelona: Futura Ediciones, 1996.
- PESET, José Luis. “Alexander von Humboldt, héroe y científico en la independencia americana”, en *Debates y Perspectivas. Cuadernos de Historia y Ciencias Sociales*, 1, 2000, pp. 55-66.
- PESET, Mariano y PESET, José Luis. *La Universidad española (siglos XVIII y XIX)*, Madrid: Taurus, 1974.
- PEVSNER, Nikolaus. *The Englishness of English Art*, New York: Praeger, 1956.
- . *Las Academias de Arte. Pasado y Presente*, Cátedra: Madrid, 1982.
- PHAF-RHEINBERGER, Ineke. “La utopía moderna en Brasil en el siglo XVII: Los pinceles descriptivos y el diccionario visual de Frans Post”, *Estudios Avanzados Interactivos*, 2, 4, 2003, pp. 1-25.

- . “Science and art in the ‘Dutch Period’ in Northeast Brazil: The representation of cannibals and Africans as allies overseas”, *Circumscribere*, 7, 2009, pp. 37-47.
- PIMENTEL, Juan. *La física de la Monarquía. Ciencia y política en el pensamiento colonial de Alejandro Malaspina (1754-1810)*, Madrid: Doce Calles, 1998.
- . *Testigos del mundo: ciencia, literatura y viajes en la ilustración*, Madrid: Marcial Pons, 2003.
- . “Cuadros y escrituras de la naturaleza”, *Asclepio*, LVI, 2, 2004, pp.7-23.
- . *El rinoceronte y el megaterio. Un ensayo de morfología histórica*. Madrid: Abada Editores, 2010.
- POCOCK, J. G. A. “Post-puritan England and the problema of the Enlightenment”, en Pérez, Zagorin (ed.). *Culture and Politics from Puritanism to the Enlightenment*, Berkeley: University of California Press, 1980, pp. 91-112.
- POVEDANO, Elisa. “Las enseñanzas artísticas y Humboldt”, en *Actas del Simposio Alexander von Humboldt entre Volcanes*, Santa Cruz de Tenerife: Universidad de la Languna, 2008, pp. 136-150.
- PRATT, Mary Louise. *Imperial Eyes*, London and New York: Routledge, 1992.
- . *Ojos Imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, México: FCE, 2010.
- PRIDEAUX, Sarah T. *Aquatint engraving; a chapter in the history of book illustration*, London: Duckworth & co., 1909.
- PRIETO, Santiago. “Pintores en las grandes expediciones científicas españolas del siglo XVIII”, *Ars Medica. Revista de Humanidades*, 2, 2006, pp. 166-179.
- PUERTO, Javier. *La ilusión quebrada. Botánica, sanidad y política científica en la España ilustrada*, Barcelona: Serbal- CSIC, 1988.
- PUIG-SAMPER, Miguel Angel. “La expedición de Sessé en Cuba y Puerto Rico”, *Asclepio*, XLIII, 2, 1991, pp. 181-198.
- . “Difusión e institucionalización del sistema linneano en España y América”, en Lafuente, A.; Elena, A. y Otega, M. L. (eds.). *Mundialización de la ciencia y cultura nacional*, Madrid: Doce Calles, 1993, pp. 349-359.
- . “Antonio de Ulloa, naturalista”, en Losada, M. y Varela, Consuelo (eds.). *Actas del II Centenario de Don Antonio de Ulloa*, Sevilla: Escuela de Estudios Hispanoamericanos - CSIC- Archivo General de Indias, 1995, pp. 97-124.
- . “Humboldt, un prusiano en la Corte del rey Carlos IV”, *Revista de Indias*, LIX, 216, 1999, pp. 329-355.
- . “Illustrators of the New World. The Image in the Spanish Scientific Expeditions of the Enlightenment”, *Culture & History Digital Journal*, 1, 2, 2012. En línea:
<http://cultureandhistory.revistas.csic.es/index.php/cultureandhistory/article/viewArticle/12/43> [último acceso: 10/02/2015]
- PUIG-SAMPER, Miguel Ángel; AMAYA, José Antonio. *Mutis al natural: ciencia y arte en el Nuevo Reino de Granada*, Madrid: Real Jardín Botánico, 2009.

- PUIG-SAMPER, Miguel Ángel; MALDONADO, José Luis y FRAGA, Xosé. “Dos cartas inéditas de Lagasca a Humboldt en torno al legado de Mutis”, *Asclepio*, LVI, 2, 2004, pp. 65-86.
- PUIG-SAMPER, Miguel Ángel y REBOK, Sandra. “Alexander von Humboldt y el relato de su viaje americano redactado en Filadelfia”, *Revista de Indias*, 2002, LXII, 224, pp. 69-84
- . “La experiencia española de Alejandro de Humboldt y la repercusión de su obra”, en *Humboldt et le monde hispanique*, Paris: Centre de Recherches Iberiques et Ibero-Americanas, 2002.
- . “Alejandro de Humboldt en España”, *Eidon*, 15, 2004, pp. 50-54.
- . *Un viaje del espíritu: Alexander von Humboldt en España*, Madrid: CVC-CSIC, 2006. En línea, <http://cvc.cervantes.es/ciencia/humboldt/default.htm> [último acceso: 16/09/2015]
- . “Alejandro de Humboldt y España: La preparación de su viaje americano y sus vínculos con la ciencia española”, *HIN*, VIII, 15, 2007, pp. 33-48.
- . *Sentir y medir. Alexander von Humboldt en España*, Madrid: Doce Calles, 2007.
- . “Estudio introductorio. Cultura y Naturaleza en las vistas de las cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América”, en Humboldt, Alexander von. *Vistas de las Cordilleras y monumentos de los pueblos indígenas de América*, Madrid: CSIC- Catarata, 2010, pp. 9-38.
- QUILLEY, Geoffrey y BONEHILL, John (eds.). *William Hodges 1744-1797: The Art of Exploration*, New Haven and London: Yale University Press, 2004.
- RADCLIFE, Sarah A. y WESTWOOD, Sallie. *Remaking the nation: place, identity and politics in Latin America*, London: Routledge, 1996.
- RANGEL, Gabriela (ed.). *Unity Of Nature: Alexander Von Humboldt And The Americas*. Catalogue of the exhibition, New York: Kerber - Americas Society, 2014.
- REBOK, Sandra. “El arte al servicio de la ciencia: Alexander von Humboldt y la representación iconográfica de América”, en *51º Congreso Internacional de Americanistas*, Santiago de Chile, 14-18 de Julio 2003. Publicación en CD.
- . *Una doble mirada. Alexander Von Humboldt y España en el siglo XIX*, Madrid: CSIC, 2009.
- . *Humboldt and Jefferson: A Transatlantic Friendship of the Enlightenment*, Charlottesville: University of Virginia Press, 2015.
- RECCHI, Nardo Antonio. *De materia medica Novae Hispaniae*, Madrid: Doce Calles, 1998.
- RICHARDS, Robert J. *The Romantic Conception of Life: Science and Philosophy in the Age of Goethe*, Chicago: University of Chicago Press, 2002.
- RIECK, Hans. “Alexander von Humboldts Reise durch Italien (1805)”, *Petermanns Geographische Mitteilungen*, 121, 1977, pp. 23-26.
- RIVERA ANDÍA, Juan Javier. “Un documento etnográfico como obra de arte. Reflexiones acerca de la organización interna del Quadro de Historia Natural, Civil y

- Geográfica del Reyno del Perú de Ignacio Lecuanda”, *Anales del Museo de América*, XXI, 2013, pp. 28-41.
- RODRIGUEZ DE LA FLOR, Fernando. *Giro visual*, Salamanca: Editorial Delirio, 2009.
- RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada. *La mirada del virrey: iconografía del poder en la Nueva España*, Castellón: Publicaciones de la Universidad Jaume I, 2003.
- ROGER, Alain. *Court traité du paysage*, Paris: Gallimard, 1997.
- . *Breve tratado del paisaje*, Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- ROSENBLUM, Robert. *La pintura moderna y la tradición del Romanticismo nórdico. De Friedrich a Rothko*, Madrid: Alianza Editorial, 1993.
- RUPKE, Nicolaas A. *Alexander Von Humboldt: A Metabiography*, Chicago: University of Chicago Press, 2008.
- RUSKIN, John. *Modern Painters*, vol. 3, London: Forgotten Books, 2013.
- SÁENZ-LÓPEZ, Sandra. *Los mapas de los Beatos La revelación del mundo en la Edad Media*, Burgos: Siloé, 2014.
- . “Las primeras imágenes occidentales de los indígenas americanos: entre la tradición medieval y los inicios de la antropología moderna”, *Anales de Historia del Arte*, Universidad Complutense de Madrid, 2011, pp. 463-481.
- SAID, Edward. *Culture and Imperialism*, New York: Knopf, 1994.
- . *Orientalismo*, Madrid: Debate, 2002.
- . *Orientalism*, London: Penguin, 2003.
- SAINE, Thomas P. *Georg Forster*, New York: Twayne Publishers, 1972.
- SAN PÍO, M^a Pilar y PUIG-SAMPER, Miguel Ángel. *El Águila y el nopal. La expedición de Sessé y Mociño a Nueva España*, Barcelona: Lunwerg, 2000.
- SÁNCHEZ, Emma. *Los pintores de la expedición Malaspina en la costa noroeste: una etnografía ilustrada*, Madrid: Editorial CSIC, 2013.
- SÁNCHEZ, Manuel Salvador. “Un pintor sevillano del siglo XVII confundido con Figueroa el Viejo”, en *Quiroga*, 3, enero-junio 2013, pp. 70-77.
- SÁNCHEZ, Yvette. *Coleccionismo y literatura*, Madrid: Cátedra, 1999.
- SANCHEZ RON, José María. *Cinzel, Martillo y Piedra*, Madrid: Taurus, 1999.
- SANZ DE SANTAMARIA, Pablo. *The Journey of Frederic Church Through Colombia and Ecuador April–October 1853*, Bogota: Villegas Editores - Universidad de los Andes - Thomas Greg & Sons, 2008.
- SCHELLING, Friedrich. *La relación del arte con la naturaleza*. Traducción de Alonso Castaño Piñán. Madrid: Sarpe, 1985.
- SCHLOSSER, Julius. *Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío*, Madrid: Akal, 1988.
- SCHWARZ, Ingo. “Acerca de la historia de la dedicatoria ‘Al segundo descubridor de Cuba. La Universidad de La Habana, 1939’”, en el monumento a Alejandro de Humboldt en Berlín”, en Holl, Frank (ed.). *Alejandro de Humboldt en Cuba*, Augsburg: Wissner, 1997, pp. 103-109.

- SCURLA, Herbert. *Alexander von Humboldt: Eine Biographie*, Düsseldorf: Claassen, 1982.
- . *Wilhelm von Humboldt: Werden und Wirken*, Berlin: Verlag der Nation, 1985.
- SELLÉS, Manuel A.; PESET, José Luis y LAFUENTE, Antonio. *Carlos III y la ciencia de la ilustración*, Madrid: Alianza Editorial, 1988.
- SHAW, Philip. *The Sublime*, New York: Routledge, 2006.
- SHINER, Larry. *La invención del arte: una historia cultural*, Barcelona: Paidós Ibérica, 2004.
- SIMEÓN, Remi. *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*, México: Siglo XXI, 2004.
- SMETHURST, Paul. *Travel Writing and the Natural World 1768-1840*, New York: Palgrave Macmillan, 2012.
- SMITH, Bernard. *Art as Information: reflections on the art from Captain Cook's voyages*. Sydney: Sydney University Press, 1979.
- . "William Hodges and English *Plein-Air* Painting", *Art History*, 6, 2, June 1983, pp.143-152.
- . *European Vision and the South Pacific. A Study in the History of Art and Ideas*, Yale University Press, 1985.
- . *Imagining the Pacific. In the Wake of the Cook Voyages*. Melbourne: Melbourne University Press, 1992.
- SMITH, Edward. *The Life of Sir Joseph Banks: President of the Royal Society*, New York: Cambridge University Press, 2011.
- SOASTI, Guadalupe. *El comisionado regio Carlos Montúfar: sedicioso, insurgente y rebelde*, Ecuador: FONSAL, 2009.
- SOLER PASCUAL, Emilio. *La conspiración Malaspina (1795-1796)*, Alicante: Instituto de Cultura "Juan Gil-Albert", 1990.
- SOTOS SERRANO, Carmen. *Los pintores de la Expedición de Alejandro Malaspina*, Madrid: Real Academia de la Historia, 1982.
- SPIVAK, Gayatri. "Can the Subaltern Speak?", en Williams, Patrick y Chrisman Laura. (eds.). *Colonial Discourse and Postcolonial Theory*, New York: Columbia University Press, 1994, pp. 66-111.
- STAFFORD, Barbara Maria. *Voyage into Substance. Art, Science, Nature, and the Illustrated Travel Account, 1760-1840*, Cambridge, Mass. and London: MIT Press, 1984.
- . "The Epiphanic Sublime", en Beckely, Bill. *Sticky Sublime*, New York, Allworth Press, 2001.
- . *Echo Objects: The Cognitive Work of Images*, Chicago and London: University of Chicago Press, 2007.
- . "Still Deeper: The Non-Conscious Sublime or the Art and Science of Submergence", en Hoffmann, Roald y Boyd White, Ian (eds.). *The Art and Science of the Sublime*, New York and London: Oxford University Press, 2010.

- STARBUCK, Nicole. *Baudin, Napoleon and the Exploration of Australia*, London: Taylor & Francis, 2013.
- STEARN, William T. *Botanical Latin*, New York: Hafner Publishing, 1966.
- STEARN, William T. y BLUNT, Wilfrid. *The Art of Botanical Illustration*, London: Collins, 1950.
- STEPAN, Nancy L. *Picturing Tropical Nature*, Ithaca: Cornell University Press, 2001.
- STEWART, Susan. *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Johns Hopkins University Press, 1984.
- . “Death and life, in that order, in the works of Charles Willson Pearle”, en Elsner, John y Cardinal, Roger. *Cultures of Collecting*, London: Reaktion Books, 1994, pp. 204-224.
- SULLIVAN, Mark White. *The Hudson River School: An Annotated Bibliography*, Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1991.
- SUNYER, Pere. “Humboldt en los Andes de Ecuador. Ciencia y Romanticismo en el descubrimiento científico de la montaña”, *Scripta Nova*, 58, 2000. En línea, <http://www.ub.edu/geocrit/sn-58.htm> [último acceso: 14/09/2015]
- TABOADA, Hernán G.H. “Latin American Orientalism. From Margin to Margin”, en Nagy-Zekmi, Silvia (ed.). *Paradoxical citizenship: Edward Said*, Oxford: Lexington Books, 2006, pp. 121-128.
- TEIXEIRA, Dante Martins. “Os quadros de aves tropicais do Castelo de Hoflössnitz na Saxônia e Albert Eckhout (ca. 1610-1666), artista do Brasil Holandês”, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 49, 2009, pp. 67-90.
- TEVEBRING, Frederika. “Unveiling the Goddess. Artemis of Ephesus as a symbol of nature at the turn of the nineteenth century”, *Lychnos*, I, 2012, pp. 153-166.
- THÉODORIDES, Jean. “Humboldt and England”, *The British Journal for the History of Science*, 3, 1, June 1966, pp. 39-55.
- THOMPSON, Ian. *Landscape Architecture: A Very Short Introduction*, Oxford: Oxford University Press, 2014.
- TRIAS, Eugenio. *Lo Bello y lo Sinistro*, Barcelona: Editorial Ariel, 1996.
- UHLIG, Ludwig. *Georg Forster*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2004.
- VALVERDE, Nuria. *Un mundo en equilibrio. Jorge Juan (1713-1773)*, Madrid: Marcial Pons Historia, 2012.
- VEGA, Jesusa. “Del pasado al futuro de la Historia del Arte en la Universidad Española”, *Ars Longa. Cuadernos de Arte*, 16, 2007, pp. 41-56.
- . *Ciencia, Arte e Ilusión en la España Ilustrada*, Madrid: CSIC, 2010.
- VENTURI, Franco. *Settecento riformatore*, Torino: Einaudi, 1969-80.
- VILLEGAS, Benjamín. *Los Figueroa: aproximación a su época y a su pintura*, Bogotá: Villegas Editores, 1986.
- VV.AA. *The origins of the Italian veduta*. Providence: Brown University, 1978.
- VV.AA. *Ferdinand Bellermann en Venezuela. Memoria del paisaje, 1842-1845*, Caracas: GAN, 1992.

VV.AA. *Dibujos Españoles En La Kunsthalle De Hamburgo*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2014.

WAGNER, Peter (ed.). *Icons-Text-Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediary*, New York: de Gruyter, 1996.

WALDO EMERSON, Ralph y THOREAU, David. *Nature and Walking*, Boston: Beacon Press, 1991.

WARBURG, Aby. *Atlas Mnemosyne*, Madrid: Akal, 2010.

WEIDITZ, Christoph. *Authentic Everyday Dress of the Renaissance: All 154 Plates from the "Trachtenbuch"*, New York: Dover, 1994.

WILSON, Kathleen. *New Imperial History: Culture, Identity and Modernity in Britain and the Empire, 1660-1840*, Cambridge University Press, 2004.

WILTON, Andrew, BIGNAMINI, Ilaria (eds.). *The Grand Tour: The Lure of Italy in the Eighteenth Century*, London: Tate Gallery Publishing, 1996.

WINCLELMANN, Johannes Joachim. *Historia del Arte en la Antigüedad seguida de las Observaciones sobre la Arquitectura de los Antiguos*, Madrid: Aguilar, 1989.

WINTER, Amy H. "Humboldt and the Visual Arts in America", en Erickson, Raymond; Font, Mauricio A y Schwartz, Brian. *Alexander von Humboldt: From the Americas to the Cosmos*, New York: Bildner Center for Western Hemisphere Studies, 2004, pp 167-172.